

أدـ وـ دـ

مجلة الثقافة الوطنية / الديمocratique

سبتمبر ٢٠٠٤ - العدد ٢٢٩

الـ وـ دـان: الأـ دـبـ عـلـى صـفـيـحـ سـاخـنـ

بـ حـبـ السـيـمـا
وـ باـكـرـهـ التـعـصـبـ

شـلـ الشـفـرةـ
الـجـريـيـرـةـ مـقـدـسـرـةـ

تـقـدـ الشـفـقةـ
وـالـسـلـطـةـ وـالـتـنـرـفـ



الـنـظـرـةـ الـجـريـيـةـ لـلـتـرـاثـ

مَكْتَبَةُ لِسَانُ الْعَرَبِ

أ. علاء الدين شوقي



www.lisanarb.com



أدب ونقد

مجلة الثقافة الوطنية الديموقراطية

شهرية تصدرها حزب التجمع الوطني التقدمي الوحشي

تأسست عام ١٩٨٤ / السنة الواحدة والعشرون

لعدد ٢٢٩ / سبتمبر ٢٠١٤



رئيس مجلس الادارة: د. رفعت السعيد

رئيس التحرير: فريدة النقاش

مدير التحرير: حلمى سالم

سكرتير التحرير: عيد عبد الحليم

مجلس التحرير: إبراهيم أصلان / أحمد الشريف

د. صلاح السروي / جرجس شكري / طلعت

الشايق / د. علي مبروك / علي عوض الله / غادة

نبيل / كمال رمزي / مصطفى عبادة /

ماجد يوسف

المستشارون
د. الطاهر مكي / د. أمينة رشيد
صلاح عيسى / د. عبد العظيم أنيس

شارك في هيئة المستشارين و مجلس التحرير الراحلون
د. لطيفة الزيات / د. عبد المحسن طه بدر
محمد روميش / ملك عبد العزيز

أعمال الصف والتوضيب تصميم الغلاف
سحر عبد الحميد **أحمد السجيني**

تصحيح : أبو السعود على سعد
لوحة الغلاف الأمامي والخلفي الفنان حامد عويس
الرسوم الداخلية للفنان د. أحمد عز العرب

الاشتراكات لمدة عام
باسم الأهالي / مجلة [أدب ونقد]: داخل مصر ٥٠ جنية
البلاد العربية ٥٠ دولاراً / أوروبا وأمريكا ٧٥ دولاراً
شركة الأمل للطباعة والنشر

الأعمال الواردة إلى المجلة لا ترد لأصحابها سوا نشرت أو لم تنشر
يمكن إرسال الأعمال على العنوان البريدي أو البريد الإلكتروني:

adabwanaqd@yahoo.com
[موقع \[أدب ونقد\] على الانترنت: adabwanaqd.4t.com](http://adabwanaqd.4t.com)

ترجو المجلة من كتابها ألا يزيد عدد صفحات المادة المرسلة عن عشر
صفحات أو ثلاثة آلاف كلمة
المراسلات : مجلة (أدب ونقد) ١ شارع كريم الدولة / ميدان طلعت حرب / الأهالى
القاهرة / هاتف ٢٩٥٧٩١٦٢٨ فاكس ٥٧٨٤٨٦٧

محتويات العدد

- * أول الكتابة المحررة ٥
- * الأدب السوداني وتحولات العزلة / ملف / إعداد وتقديم / عبد العليم ١١
- * السودان .. التاريخ وبنية السرد / دراسة / ١٣
- * أحمد ضحبي ٢٣
- * الدم في نخاع الوردة / نقد / ٢٤
- * اعترافات على الكامل / نقد / ٢٧
- * فاطمة ناعوت ٢٨
- * بذرة الخالص فرانسيس دننيق المقولات وأسئلة التاريخ / نقد / ٣١
- * ثريا فرح يعقوب ٣٨
- * زمن البغرة والباباوى / قصة / ٤٠
- * عثمان البشري ٤١
- * شجراً نسير إلى ذاتنا / شعر / ٤٢
- * مصطفى قرقق ٤٣
- * العودة / قصة / ٤٤
- * وفقة على براثن الزمن اللامأوف / شعر / ٤٥
- * السؤال محمد الحسن ٤٦
- * على قمر أعود إلى تراب / شعر / ٤٧
- * على الكامل ٤٨
- * الديوان الصغير ٤٩
- * هل اللغة العربية لغة مقدسة / شريف الشوياشى ٤٩
- * بحب السيماء .. باكرة التعصيب / ملف ٦٩
- * رؤية عميقة للدين والحياة بحـال رمـى ٧٠
- * نخل من مصر وشجر من إيطاليا محمد وجاء ٧٧
- * بحب السيماء وبين الشخصية الدرامية محمود العطار ٨٣
- * ثقافة الخوف وثقافة الخالص د. راجي شوقي ميخائيل ٩١
- * النظرية التجريبية للتراجم عند المؤرخين / ذاكرة الكتابة / حسين مروة ٩٥
- * في نقد المثقف والسلطة والإرهاب / كتاب / د. محمود إسماعيل ١٠٥
- * لصوص مقاعدون .. صراع الهاشم / نقد / محمد أبو المجد ١١٦
- * عيناك واسمعتان والأيام ضيقة / شعر / خيري منصور ١٢١
- * امرأة لا أحب أن ألقاها / قصة / حنان سعيد ١٢٥
- * هارد لك / قصة / إسماعيل محمود ١٢٢
- * الشارع الثقافي ع. ع ١٣٥
- * منتدى الأصدقاء ١٣٩
- * الحادثة إلزائفة والشيخ حسونة / رأى / سعير الأمير ١٤٣
- * الصفحة الأخيرة / نور الغياـب / على المـعنـي ١٤٤

فنان الغلاف



- الفنان حامد عويس

أحد رواد مدرسة الواقعية الاشتراكية في الفن التشكيلي ، يعمل أستاذًا متفرغاً بكلية الفنون الجميلة بجامعة الاسكندرية.

- صدر عنه أخيراً كتاب " محمد حامد عويس و الثورة " لعز الدين نجيب .
- يتميز أسلوبه الفني بالانحياز إلى البساطة والمهماشين والتقطاف أدق التفاصيل في حياتهم.

فنان العدد



- د.أحمد عز العرب .

- بكالوريوس طب بيطرى جامعة القاهرة ١٩٧١ .
- عمل رساماً ومخرجاً صحفياً - في بداية عمله - بمؤسسة روزاليوسف .
- عمل مخرجاً صحفياً لجريدة الأهالى منذ أعدادها الأولى مع الفنان الرائد " أبو العينين ثم مشرفاً فنياً لمجلد " أدب ونقد " في أعدادها الأولى .
- يتميز أسلوبه الفني بالتنوع بين فن الكاريكاتير وفن رسوم الأطفال .
- كذلك تتميز خطوطه بالمشاكسة والدخول في مناطق شائكة تلمس عمق الحالة الإنسانية.

أول الكتابة

فريدة النقاش

لاتحضرني الان وقائع فيلم جميل كنت قد شاهدته في سبعينيات القرن الماضي بعنوان «سحر البورجوازية الخفي» ، لكن الشئ الذى إستيقنته منه لا يغادرنى أبدا ، بل لا أبالغ إن قلت إنه أحد الضوابط الأخلاقية التى أحترمها وألتزم بها فى حياتي قدر ما أستطيع ، وأحاول جادة أن أفت نظر أحفادى لها .. وأراكم تسالون ما هو هذا الضابط الأخلاقى ؟، وأجيب إنه الحذر الدائم من الاندفاع إلى الإستهلاك الزائد لكل ما يمكن الاستغناء عنه دونما أضرار . ولقد حاولت دائمًا أن أنقل إلى أبنائى وبعد ذلك أحفادى حقيقة أن الملايين فى مصر وفي كل أرجاء العالم - حتى الغنى منه - محرومة من ما هو ضروري ، لاتأكل بما يكتفى وتنام جائعة ، ولا تجد ما يسحر جسدها إلا بالكاف ، ولا تتعلم ولا تسكن - إن سكتن - فى أماكن لاتقة ، وإننا حين نستهلك ما يمكن الاستغناء عنه إنما تخون هذه الملايين ونجور ضميئا على حقها فى الحياة .
ولتكننا لأنعيش فى المجتمع وحدنا ، لأنربى أبنائنا بمفردنا بل تشارك معنا المدرسة وأجهزة الإعلام وقبل كل شيء السياسة المتبعه والطبقة السائدة التي تصنع هذه السياسة وتحمّل للثقافة الراشحة طابعها الأساس .

ولا يخفى علينا أن الطبقة السائدة الآن فى بلادنا هي الطبقة البورجوازية والتي تملك السلطة والثروة ، وتوثر بشكل عميق في بناء القيم التي يسير المجتمع على هداها . وهي ليست ببورجوازية مكافحة كما كان شأن البورجوازية في بداية الثورة الصناعية في أوروبا حيث كانت تعمل وتجتهد وتنشر قيم الانتاج والإبداع ويستهلك ولكن في حدود ، وتطور الصناعة والزراعة والتجارة والخدمات ويندفع معها المجتمع إلى الأمام ، حتى أن الثورة البورجوازية خلقت فائضًا من الثروة وحدثت الطبقة نفسها وهي تفتح المستعمرات لتوظيف هذا الفائض الهائل ونهب المواد الخام من آسيا وأفريقيا وأمريكا اللاتينية بل إن البورجوازية المصرية منذ عصر " محمد على " وقبل أن يدخل الإستعمار الانجليزي إلى البلاد اخذت طابعًا إنتاجيا أساسيا حتى في ظل الإستعمار فأنشأت الصناعات والبنوك ، ولاننسى هنا أن طلعت حرب منشى بنك مصر هو نفسه الذي أنشأ صناعة السينما في البلاد . أى أن الطابع الإنتاجي للبورجوازية القديمة كان غلاما .

أما البورجوازية التي تحكم الان فإن الطابع الاستهلاكي هو الغالب عليها كما أنها في الغالب الأعم وكيلة للرأسمالية الأجنبية والشركات متعددة الجنسية أى طفifie . وليس ذلك فحسب ولكن الفساد الشامل أيضاً هو قرين هذه الطفifie والاستهلاك السفيه ، ولعله أن يكون أحد أسبابه ، فهم يسرقون أموال البنوك ، ويشترون مؤسسات القطاع العام بتراب الفلوس ولا يتبعون في شيء ولا يخاطرون بل يكفي أن يكونوا جزءاً - ولو حتى هامشياً - من شبكة الفساد ليراكموا الملايين والليارات فلماذا لا يفرقون في حمى الاستهلاك ، ويفتحون الأبواب أمام المزيد منه ، ويجرون المجتمع كله خلفهم ، فيخلقون حرماناً إضافياً للحرمان الأصلي الذي تعانيه الطبقات الكادحة وهي تكافح من أجل مجرد البقاء وت Hibid بها من كل جانب أشكال الإستهلاك غير الإنساني حين تتحول أجهزة الإعلام إلى بازار للبساطئ (الاستهلاكية) بعد أن تحول الإعلان إلى واحدة من أكبر الأنشطة التجارية إدراكاً للربح ، وحين يعجز المحرمون المكتوبدون عن الوصول إلى هذه البساطئ الفاخرة ويستعيضون عنها - إذا استطاعوا - بالقلد الرخيص ويجدون أنفسهم معززين أمام تطلع الأطفال على نحو خاص لتقليد الأغنياء في طرق استهلاكهم ، فبانهم لا يتذلون أبداً إضافياً صامتاً وحسب ، وإنما يتذلون لديهم الاستعداد لطرق كل الأبواب ولو حتى عبر الانحراف والفساد تعلقاً بسحر البورجوازية الخفية ، خاصة حين يعرفون جيداً أن الانحراف والفساد هما البابان السحيريان لتكوين الثروات

إنه السحر الأسود الذي يدمر المجتمع ، ويغلق في وجهه أبواب التقدم والإبداع ويعمق تبعيته للأجنبي وبهدر استقلاله وسيادته حتى أن مفاهيم الاستقلال والسيادة تتبدو وكأنها شاخت وباخت . في أول زيارة لـ أمريكا سنة ١٩٩٠ وكانت مدعوة من اتحاد الطلبة العرب لأحاضر في عدد من الجامعات ، التقى لأول مرة بالأستاذ الراحل د. فوزي هيكل " الذي كان يعيش في واشنطن ، وأصبحنا منذ ذلك الحين أصدقاء حميمين ، وفي أول لقاء لنا حدثني طويلاً عما أسماه بلاد الغواية ، وهو يحكى كيف استقبل الأمريكيون الأمين العام للحزب الشيوعي السوفيتي آنذاك " بورييس يلتسين " ومظاهر الاحتلال التي أقاموها له ، وكيف أحاطوه بسحر البورجوازية الخفية بينما كانت بلاده تحتضر والنظام السوفيتي يتأكل ، والدولة العظمى الثانية في العالم تنهر ، والرئيس السكير مأكولاً بالغواية التي تفتنت في نسجها الإدارة الأمريكية حول رقبته ورقبة بلاده .. وكيف انطلقت الروح الإستهلاكية المجنونة في بلدان العالم الاشتراكي سابقاً لتأكل الأخضر واليابس . كنا فوزي وكلير زوجته في غاية الحزن ونحن نتحدث عن مصير الاتحاد السوفيتي ، والألم

العظيم الذى تسبب فيه لملايين البشر الذين كانوا قد عقدوا الأمال على الثورة الاشتراكية الأولى ، وحتى حين رأوا ما يبعث على القلق فى مساراتها كانوا يقولون لأنفسهم إن الثورة كافية بتصحيح أخطائها وتجاوز العثرات .. لكن الثورة لم تصحح أخطاءها ولم تتجاوز العثرات بل شاخت وماتت . وكان من حظنا نحن الحالين بعالم سعيد لا يكون فيه خلف كل قيسير يموت قيسير جديد أن كانا شهودا على هذا الموت الفاجع الذى لاشبيه له .

كيف نفسد الثورة ؟ كتبت هذه المقدمة الطويلة لأصل هذا السؤال ، ولاشككم معى فى محاولة الإجابة على سؤال آخر حول مصير الثورة الفلسطينية بعد أن تداولتأجهزة الإعلام أخبار فساد يشيب لها الولدان فى صفحاتها ، وهى لم تنتصر بعد ولم تحقق جلما بسيطا متواضعا فى إنشاء دولة صغيرة على الأراضى المحتلة عام ١٩٦٧ ، أوى ما يقل عن ٢٢٪ من أرض فلسطين التاريخية وذلك بعد أن أجبرتها الظروف الموضوعية الإقليمية والدولية على التنازل عن هدفين كبيرين إما تحرير فلسطين كلها - وهى كلها مغتصبة - أو إقامة دولة علمانية ديموقراطية ثانية القومية على أرض فلسطين وكل سكانها .

كنت قد انشغلت طويلا بالمقارنة بين مسار ومال الثورتين الفيتتنامية والفلسطينية ، وأنذكر أن مهرجانا للشباب فى برلين عاصمة ألمانيا الديموقراطية قد رفع شعار تحرير فلسطين وهو يحتفل بانتصار فيتنام وتحقيقها عام ١٩٧٥ ، ذلك العام المشهود لسقوط "سايgon" فى أيدي الشوار الذين دفعوا ثمنا باهضا وإندرح الجيش الأمريكى تحت ضرباتهم فى مشهد لا ينساه العالم ، ولابناء الأمريكيون أنفسهم الذين تكونت لديهم منذ ذلك التاريخ عقدة فيتنام ، وفي كل حروبهم العدوانية التالية من أفغانستان للعراق كانوا يسعون للتخلص منها .

كان ثوزيب العالم وما زالوا يراهنون علينا . وحتى بعد سقوط المنظومة الاشتراكية التى كانت سندًا للشعوب الساعية للتحرر . رد مؤتمر الأمم المتحدة الثالث لمناهضة العنصرية فى دربان بجنوب إفريقيا أغسطس ٢٠٠١ الاعتراض لقرار الأمم المتحدة رقم ٣٣٧٩ الذى يساوى بين الصهيونية والعنصرية ، ورفع المؤتمر أعلام فلسطين . كذلك فعلت المنظيمات الاجتماعية الأربع التى شارك فيها مئات الآلاف من البشر فى كل من بورتوريالجوى فى البرازيل وبومبى فى الهند فضلا عن المظاهرات التى ضمت ثلاثة مليونا من البشر رافضة العدوان على العراق ورافعة أعلام فلسطين فى كل عواصم العالم تقريبا .

أليس الفساد المخزى فى صفوف السلطة الفلسطينية ومؤسساتها وهى التى تمثل منظمة

التحرير الفلسطينية - خيانة سافرة لهذه الملابس ، بل وخيانة سافرة للشهداء الذين شربت الأرض دماعهم دون أن ترتوى ، وخيانة للأسرى والمعتقلين المضربين عن الطعام في سجون العدو ، بل وخيانة لكل القيم النبيلة في هذا العالم القاسي ، خاصة إذا عرفنا أن بعض وقائع الفساد يتطرق بتوريد أسماء إسرائيل تستخدمه في بناء جدار الفصل العنصري!

في مقارنة مالايقارن (عنف وتعسف معرفي) . لكنني لا أستطيع أن أمنع نفسي من تكرار السؤال لماذا لم يدب الفساد في الثورة الفلسطينية على هذا النحو الشاتك ، بينما حافظت الثورة الفيتامية على تماسكها ولم ينخرها الفساد فانتصبت ؟ وهل يحق لي في هذه الحالة أن أطلق وصف الثورة على السلطة القائمة في فلسطين بعد أن فسست الدولة قبل أن تنشأ ، وتخلت السلطة المحدودة للحكم الذاتي عن مبادئ الثورة وانعزلت عن الشعب المحاصر في سجن كبير وحياة بائسة مهددة أبدا؟

هل هي طبيعة القيادة البورجوازية لحركة التحرير الوطني الفلسطيني والقيادة العمالية الشيوعية لحركة التحرير الفيتامية ؟ أم أنها دعوى المحيط الإقليمي لفلسطين الذي لم يتخلى عنها فحسب ولكنه انغمس في حالة الاستهلاك العدمية الكلبية وتراجعت فلسطين على جدول أعماله حيث اكتفى بكتابة الأناشيد والبكاء على سرايقات العزاء . هل هي البورجوازية الرثة في العالم العربي التي قادتنا جميعا إلى مانحن فيه من مهانة وخذلان ووضاعة بين الأمم ، بتبعيتها وطفليتها وتشوه وعيها القومي وانغماسها في ذاتها ولذاتها .

هل هو غياب الحليف الدولي القوى بعد إنهيار الاتحاد السوفيتي الذي لم يعوضه التضامن الشعبي العالمي ؟

هل هي إسرائيل التي استخدمت كل الأساليب والجحيل وأشكال الغواية على حد تعبير "فوزي هيكيل" لافساد عدد من القادة الفلسطينيين كباراً وصغراء حين كانت تمنهم - دون غيرهم - تسهيلات لدخول إسرائيل حتى يسهروا في بارات تل أبيب ومقاهيها إستثناء ، مشدودين سحر البورجوازية الخفي؟ أم أنه كل هذا مجتمعاً

لن يكون بوسعنا أن نصل لإجابة شافية بسهولة علينا ألا نكف عن التساؤل ، لكن في كل الحالات لابد أن نراهن على القوة الأخلاقية والعافية المعنوية للشعب الفلسطيني إذ يستحب إفساد شعب بأكمله ، والفاشيون في خاتمة المطاف أقلية يعد منها الشعب وقواه الحياة المناضلة الصابرة التي فجرت هذه الفحشية وأجبرت السلطة على فتح ملفاتها ليواصل هذا الشعب الباسل انتزاع



حُكْمُ الْعَرَبِ

تحرره واستقلاله من براثن القوة الاستعمارية الإقليمية التي تعمها أمريكا الهمينة عاليًا دون قيد أو شرط.

أما نحن فعلينا أن نرتقي بأشكال تضامننا مع الشعب الفلسطيني لنفتح معاً طريق الأمل بدءاً بانتقاد الحالة الاستهلاكية التي أشاعتتها برجوازية فاسدة على إمتداد الوطن العربي ، وتطوير نمط مختلف للعيش يمارس فيه البشر إنسانيتهم ويعرفون على قدراتهم الحقيقة فيبدعون الحياة الحرة الكريمة .. ويمدون يد العون إيجابياً لشعب فلسطين والعراق .. ومرة أخرى على طريق الأمل

المحررة





الأدب السوداني .. وتحولات العزلة

إعداد وتقديم
عيسى عبد الحليم

تتميز التجربة الإبداعية السودانية بالتنوع نظراً لاتساع المكان الذي يتواءزى مع اتساع الرؤية وكثرة الروايد التراثية والشعبية والحداثية التي ينهل منها المبدعون ، ورغم كثرة الأسماء المبدعة في شمال وجنوب السودان - وما بينهما من مناطق - إلا أن القارئ المصري والعربي لا تتعدي معرفته إلا أسماء لاتتجاوز أصابع اليد الواحدة كالطيب صالح وجيلي عبد الرحمن وكمال الجزوily ومحمد الملك ، بينما تقف قامات إبداعية كبيرة ذات تجارب مفارقة في منطقة التهميش الإعلامي ، ولعل ذلك من وجهة نظرى يرجح لسبعين :

الأول : الانتقائية والشالية وسيادة مفهوم النخبة الثقافية وكلها أمور تنظر إلى الأشياء بعين واحدة ، تحيل الثقافة العربية إلى مرجعية ذاتية تتسم بالتعالى - ومن ثم التخلف .
الثاني : يعود إلى صعوبة النشر وتوزيع الكتاب نظراً لسيطرة الرقابة على الإبداع في السودان.

ومع ذلك تحاول مجموعة جادة من شباب المبدعين ومن أجيال سابقة - أيضاً - الخروج من حالة الحصار هذه ، إما بالهجرة إلى دول قريبة كمصر والأردن ولبنان ، أو بالهجرة إلى مدن العالم الجديد كاستراليا وكندا ، مما يتبع لهم فرصة طيبة للنشر وإن جاء في طبعات محدودة ، ورغم ذلك ظهرت أسماء مختلفة في القصة والشعر والرواية والنقد، مثل على الكامل ومحمود مدني وأحمد ضحية وعبد الحميد البرنس وعبد العزيز بركة ساكن ، وعثمان البشري وعفيف إسماعيل والتيجاني سعيد ، وأبكر أدم إسماعيل ، وبثينة خضر مكي ، وعاطف خيري وغيرها من الأسماء .
ومع ذلك تبقى كثير من المناطق الشائكة والمجهولة في الأدب السوداني حاول في هذا الملف الاقتراب منها ، في محاولة لتلمس بعض مفردات الخطاب الإبداعي لتلك المنطقة العزيزة علينا .
شقيقة الروح ، وجارة الوادى .

السودان : التاريخ وبنية السرد

أحمد ضحية

مقدمة :

ارتبط السرد في السودان (سواءً في جنس القصة القصيرة أو الرواية) بالعلاقة الجدلية بين الإنسان والتاريخ ، الذي شكله بوقائعه وأحداث ..

ولأن السودان إلى حد كبير جزء من المجال الثقافي العربي ، أخذ عن العرب الاحتفاء بالتاريخ (إن توحد التاريخ والحضارة في المخزون الثقافي للوعي الاجتماعي العربي ، أنتج وعيًا مبدداً بالتاريخ والحضارة معاً) (١) وهو مانلاحظ إنعكاساته في العلاقات الإشكالية التي تربط إحداثيات النصوص السردية ، خاصة في المقولات التي تتطرق إليها (وهي مقولات إجمالاً تتعلق بمتناقضات البنى الاجتماعية = الدين ، العادات ، التقاليد ، الأعراف ، الأساطير ، والحكايات الشعبية ، إلخ) كما تتعلق بسؤال الهوية وعلاقة الذات بالآخر ..

التاريخي بالنسبة للوكتاش هو اشتراق الشخصية الفردية للشخص من خصوصية عصرهم التاريخية .. فالهيمنة الفنية على التاريخ ، تعنى إمكانية المبدع على تعميم خصوصية الحاضر المباشر بإعطاء الأهمية الملحوظة للزمان والمكان والظروف الاجتماعية والنظرة إلى الإنسان بوصفه نتاج نفسه ونشاطه في التاريخ ، مما يؤدي بالضرورة إلى اعتبار فكرة التقدم الإنساني ، قانوناً

تارياً وفسيرياً محسوساً (٢) .. وفي هذا الإطار ظلت تجربة السرد في السودان ، محوراً لداول الرؤى المتباعدة التي يتقاطع عندها التاريخ والمجتمع والانسان بهاجمه اليومي وأسئلته الوجودية ، والكونية الحيرة والحارقة ، وتمازقاته في الواقع مبني على الاختلاف (النوع) والخلاف (القطبية) ، واتصال التجربة الإنسانية منع ذلك ! .. لتمثل حركة السرد في السودان خلال مسيرة تطورها منذ (طبقات ود صيف الله) (*) مروراً بالطيب صالح وملكة الدار محمد عبد الله ، وما تلاهما من أجيال متعاقبة منذ الثلاثينيات من القرن الماضي وحتى اللحظة الراهنة .. إتصالاً بهذا القلق والتوتر الإنساني الجمالي ، المصنف سرداً .. كما مثل غياب مفهوم الوسط الثقافي ، عن المشهد الثقافي السوداني سلباً على تأخر التطور في تجربة السرد ، إذ أن عدم وجود مؤسسات للتداول على نحو واسع والتقييم للعمل السردي ، وتحديد قيمته ، جعل من تطوره ككائن حي ، بطيئاً ، ومتغيراً .. وهنا تبرز علاقة التاريخ بهذا الغياب الفاجع لمفهوم الوسط الثقافي .. إذ ارتبط هذا الغياب بقمع أجهزة الدولة الأيديولوجية منذ ١٩٥٦ حتى الآن ، للمبدعين وتشريدها لهم ، فمات بالحسرة من مات ، وهاجر من هاجر ..

ومع ذلك ظل المبدعين في أجناس السرد المختلفة ، منفتحين على السرد الغربي واللاتيني وقبل كل هذا؛ وذاك السرد المصري والعربي بصورة عامة .. فأصبحت التجربة السردية في السودان ، بمثابة إعادة إنتاج للسرد العربي ، بعيداً عن علاقاتها بتجربة السرد في أفريقيا ! .. حيث يبرز هنا سؤال الهوية مرة أخرى ، مطلأً برأسه كأنه أشد الأسئلة حرقاً ! .

ومنذ خواتيم القرن الماضي ، أخذت تبلور رؤية جديدة ، حول إتصال تجربة السرد في السودان ، وإيجاد هذا الاتصال بصورة أكثر عمقاً وتحسساً ، خلال مؤسسة تعبر عن هذا الاتصال ، ظهرت هذه الرؤية في تجربة (نادي القصة السوداني) الذي تأسس في العام ٢٠٠٠م ، وأصدر إبتداء من العام ٢٠٠١ مجموعة واحدة ، ضمت ثلاثين قصة لعشرة من الكتاب (أحمد أبو حازم ، صديق الحلو ، أحمد ضحية ، إستيلا قاتيانو ، عمر الصاييم ، عبد العزيز بركة سakan ، فيصل أحمد خليفة ، محمد خير عبد الله وأحمد إسماعيل) من أجيال مختلفة تتراوح بين السبعينيات والثمانينيات ، وحملت هذه المجموعة الجماعية ، إثم (دروب جديدة - أفق أول) ، كما كرر نادي القصة ذات التجربة باصداره ل (دروب جديدة - أفق ثان) لعشرة كتاب آخرين في العام ٢٠٠٢م .. وتميزت هذه التجربة بملمحين أساسيين : ١- إرساء مفهوم العمل الجماعي في السرد في السودان -٢- إبراز الصوت الجنوبي السردي.

وهكذا نجح نادي القصة الوليد في التأسيس لتجربة ، فشل الآباء والأجيال التي أعقبتهم منذ

هجرت القصة القصيرة في السودان بصورة أساسية ، بطرح السؤال : كيف يكون الإنسان أكثر إنسانية ، وتشييد حياة أفضل ، وهو ذات ما عبر عنه تشيكوف في نظرته للحياة البائسة في روسيا .. ومثل هذا السؤال الخلاصية التي تتقاطع عندها كل الأسئلة ، إبتداء من الأسئلة الخاصة بقضايا الهوية والمرأة وصولاً إلى متناقضات اليومي المعاش..

* القصة القصيرة :

- انطلقت القصة القصيرة في السودان من خلال مجلتي النهضة والفجر منذ أربعينيات القرن الماضي ، وولدت وقد هيمن عليها الاتجاه الواقعى والرومانسى والوجودى ، وقد عبرت عن هذه الهيئة بصورة أكثر وضوحاً القصص القصيرة لعثمان على نور رائد القصة القصيرة في السودان ، الذى نشر أول مجموعة قصصية (غادة القرية) * وقد اتسمت قصصه وقصص الجيل الذى تلاه باعتماد الحبكة على التعميم والملحاجات ماجعلها تبدو مفتولة وتقريرية أحياناً ..

ومنذ عثمان على نور وحتى اللحظة الراهنة ، مرت القصة القصيرة بمسيرة طويلة ومعقدة من التلاقي والتطور والاستئهام . برزت خلالها أسماء عديدة مثل صلاح أحمد إبراهيم فى مجموعة (البرجوازية الصغيرة) ، على أكمـل فى (حمى الرئيس وهـل أبصـر أعمـى المـعرـة) وأحمد الفضل أـحمد فى (امرأـة من حـليب البـلـابـل) وعيـسـى الطـلـوـ فى (رـيش البـيـفـاءـ وورـدة حـمـراءـ من أـجلـ مـريمـ) وبـشـرى الفـاضـلـ فى (حـكـاـيـةـ الـبـنـتـ الـتـىـ طـارـتـ عـصـافـيرـهـاـ وـأـنـرـقـ الـيـمـامـةـ) وصـدـيقـ الـحلـوـ فى (الـفـصـولـ وـفـصـةـ فـيـ الـحـلـقـ) وعبدـ الحـمـيدـ الـبرـونـسـ فى (تـدـاعـيـاتـ فـيـ بـلـادـ بـعـيـدةـ) وأـحمدـ ضـحـيـةـ وـسـلـمـيـ الشـيـخـ سـلـامـةـ وـعـادـلـ الـقـصـاصـ وـمـبـارـكـ الصـادـقـ وـزـهـاءـ الطـاهـرـ وـآخـرـينـ كـثـرـ ..

وتـقـلـبـ كـلـ هـؤـلـاءـ وـأـولـئـكـ عـلـىـ اخـتـلـافـ الـأـجـيـالـ الـتـىـ يـتـنـتـمـيـنـ إـلـيـهـاـ بـيـنـ مـخـتـلـفـ الـاتـجـاهـاتـ

وـالـتـيـارـاتـ وـالـمـادـارـسـ خـلـالـ أـكـثـرـ مـنـ نـصـفـ قـرـنـ مـنـ الزـمـانـ ، تـعبـيرـاـ عـنـ إـنـسـانـ يـمـضـيـ فـيـ الـلـاهـيـاـ

بـحـثـاـ عـنـ قـيمـ الـعـدـلـ وـالـخـيـرـ وـالـحـرـمـةـ وـالـجـمـالـ ..

إنـ ماـ أـتـجـزـ منـ قـصـةـ قـصـيرـةـ فـيـ سـودـانـ ، فـهـوـ كـثـيرـ مـقـارـنـةـ بـحـدـاثـةـ تـجـربـةـ الـدـوـلـةـ السـوـدـانـيـةـ ،

وـمـقـارـنـةـ بـحـدـاثـةـ تـجـربـةـ جـنـسـ الـقـصـةـ القـصـيرـةـ ، كـجـنـسـ غـرـبـيـ وـأـفـدـ إـلـىـ السـوـدـانـ .. وـتـعـتـبـرـ مـلـكـةـ الدـارـ محمدـ عبدـ اللهـ مـنـ الـرـوـادـ فـيـ هـذـاـ جـنـسـ ، إـذـ أـنـ أـولـ مـسـابـقـةـ لـلـقـصـةـ القـصـيرـةـ أـجـرـتهاـ

إـذـاعـةـ أـمـ درـمانـ فـيـ سـنـةـ ١٩٤٧ـ مـ ، فـازـتـ فـيـهـاـ هـذـهـ الـأـرـبـيـةـ بـالـرـتـبـةـ الـأـوـلـىـ ، عـنـ قـصـتهاـ (حـكـيمـ الـقـرـيـةـ) (*) .. وـمـنـ أـرـبعـينـياتـ وـحتـىـ الـآنـ تـطـورـتـ الـقـصـةـ القـصـيرـةـ فـيـ السـوـانـ ، تـطـورـاـ كـبـيرـاـ

فـيـ ظـلـ مـنـاخـ التـنـوـعـ التـقـافـيـ الـخـصـبـ ، بـإـيـاهـاتـهـ الـخـصـبـ ، الـفـنـ فـيـ دـلـالـاتـ وـبـيـانـاتـ الـفـامـضـةـ .

أى نص. يقوم على بنيتين : بنية ظاهرية وأخرى باطنية أو داخلية ، البنية الظاهرية هي المتعة ، متعة الحكى .. والبنية الخفية هي التي تحمل رؤيا العالم .. نجدها في القص السوداني موحية، غنية غنى مناخاته وفضاءاته .. فالقصة القصيرة منذ موباسان وتشخوف حدث لها تحولات وتبدلات ، واستطاع القاص السوداني استيعاب كل هذه التحولات والتبدلات المرتبطة ، بما يطرأ على المجتمعات من تغيرات ، فجاءت قصته غير ثابتة من حيث الشكل، غير متسمة بموقف سكوني من حيث المضمون والمقولات التي ينطلق منها النص ، فهي ليست مجرد تصورات ذهنية مجردة ، بل أنكار مكسوة لحاماً ودماً ..

* جنس الرواية :

- تعتبر ملكة الدار محمد عبد الله من أوائل الروائيين في السودان إذ كتبت روايتها (الفراغ العريض) في ١٩٥٢ م . وصدرت هذه الرواية في العام ١٩٧٠ م عن المجلس القومي للثقافة والأدب والفنون والمعروف أن أول رواية سودانية هي رواية (تاجوج) لعثمان محمد هاشم في سنة ١٩٤٧ ، تلتها رواية (أنهم بشر) لخليل عبد الله الحاج في ١٩٦٢ م . واتسعت الروايات في هذه الفترة . برصانة اللغة إلا أن تقييمات الكتابة يلاحظ عليها ضعفاً واضحاً .. وقد مرت الرواية السودانية منذ الخمسينيات حتى اللحظة الراهنة بمحطات عديدة تقلبت فيها بين الواقعية كما عند ملكة الدار والواقعية السحرية كما عند الطيب صالح والبدائية كما عند بركة ساكن وإذا كان جيل الستيينيات أرسى دعائم تقييمات حديثة ، وشق السبيل إلى تطبيقاتها العملية في سردياته الروائية من خلال (موسم الهجرة) (بندشاه وعرس الزين) أو (جابر الطوريبي والدم في عالم الوردة) لمحمود محمد مدني ، بما وسم روایته هاتين بسمة مميزة (جدلية العلاقة بين الدولة واللغة) (*) .. كما ينهض ابراهيم اسحق ابراهيم في (أعمال الليل والبلدة) (حدث في القرية) (أخبار البنت مايكايا ، إلخ ..) نسيج وحده ، يشكل نمطاً متقدماً من السرد في السودان .. كذلك (الجنخانة) لعمرو عباس و(مسرا) لبشرى هباني و(الزندية) لإبراهيم بشير ابراهيم و(الطواحين وزمام الماء ، إلخ) لعبد العزيز بركة ساكن (وما راتجلو ، ذاكرة الحران) (لأنجور .. مناخات الأتحفز) لأحمد ضحية (الطريق إلى الدين المستحيلة) لبكر آدم ، وهذين الآخرين روایتهما في جوهرها أكثر اقتراحًا من رواية الأديب السوري هنا مينا .. فهي تاريخية بالمعنى العام للرواية بوصفها فناً يتمذر على بنية التكوينية أن تعادل الراهن وتزامنه دون أن تخترقه تعاقيباً ، وتاريخيتها تتصل برؤيتها أكثر مما تتصل بحدثها ، بتقنيتها القادر على تفرييد العام ،



أى اشتغال الشخصية الفردية من خصوصية عصرها التاريخي وما يتولد عن ذلك من طابع ملحمي ، قادر على استحضار صورة صراع المصائر الفردية بالتقاطع مع المصائر الوطنية (٢) إلى جانب هذه الروايات تنهض رائعتي أحمد حمد الملك (عصافير آخر أيام الخريف) و(الفرقة الموسيقية) رواية عيسى الحلو (صباح الخير أيها الوجه اللامرئي الجميل) .. وقد مثلت كل هذه الروايات حضوراً إنسانياً قاسمه المشترك التاريخ الذي يتمحور فيه التجربة الإنسانية بحضورها الحى ونكهتها المميزة ، بكل ماتحتويه من طراحة راهنة ، فالذاكرة المشتركة فى عادة النصر ، القارئ تلتقط ما هو جوهري فى المقوله والشكل والمضمون ، لتكتفى كل ذلك فى إبداع روائي فذ منذ الوظيفة المعرفية للنص ثمرة تحقق الوعى فى الممارسة ، بغض النظر عن درجة قدرة الوعى على تحقيق التطابق ، أو التغاير كدال يطبع إلى إحتواء مدلوله .. والسيطرة عليه فنياً ومعرفياً ودلالياً (٤)) ومن هنا كانت التجربة الروائية فى السودان أهميتها الخاصة ، إذ تقاطعات عليها أحدث التقنيات ، كما انشغلت بتوطين قيم الحداثة والتغيير ، إذ نهض القول الرواى من موقع عدة : التحديد والردة .. قضية المرأة والسلطة الذكورية القابضة .. شكل الهوية وسؤال المركز والبؤس والأسى فى الحركة الأنطولوجية اليومية ، بسمتها الحرمان والانتهاك !..

* أجناس سردية أخرى :

وهي كتابات سردية لاتنتهى لجنس القصة.القصيرة أو الرواية ، لكنها تشارك معها فى كونها عبارة عن بنية سردية وخير مثال لهذا النوع من الكتابات (تداعيات) رسمي فضل الله .. التي تركز على العابر والعارض وغير الجوهري فى اعتمادها على مفهوم الذاكرة المشتركة ، إذ ليس من الممكن أن يتحصل أى قارئ غير سودانى - مجازاً - على أى نوع من المتعة بقراءاته لها ، لأنه لن يستطيع التفاعل معها .. كما تقسم هذه الكتابة أيضاً ، بفائق فى الألفاظ والدلائل .. الأمر الذى يحولها لثرثرة.

* السرد فى الجنوب :

أحد أهم الأسئلة التى طرحتها السرد فى الجنوب سؤال الهوية ، وتواجهه السرد فى جنوب السودان مفارقة كونه مكتوباً باللغة الانجليزية ، لقارئ تمثل اللغات المحلية ، أداته الأساسية فى التعامل مع الحياة (إلى جانب الأممية) ، كما أن القارئ فى بقاع السودان الأخرى (غير جنوب السودان) تعتبر لغته الرسمية هي العربية .. وأبرزها ما اعتمدت عليه البنى الحكايثية فى السرد الجنوبي كتيمات أساسية : الهوية ، قضية المرأة ، الطقوس ، الأساطير ، الحكايا الشعبية وعلاقة الإنسان بالمكان ، واتسم السرد الجنوبي بتوظيفه للتقييات الحديثة أسوة بالسرد فى الشمال

كالأسلبة الاجتماعية وإنعكاس المرايا لبث التاريخ الذاتي إلى آخره من تقنيات وأدوات تعبير فنی كالفالاش باك FLASH BACK و FLASH FOR ALL .. كما وسم العديد منها الأسلوب الأرسطي المبواساني كما عند جوناثان ميغان نقوين واليتورول دينق (*)

ونجد أن السرد في الجنوب والشمال يسير في خطين يتقاطعان عند نقطة واحدة ، تمثل مشتركاً إنسانياً كونيأ في جوهره في سؤال العلاقة بين الذات والآخر .. ومن أبرز الكتاب

الجنوبيين : تعابن لينفقي : الكلمة الأخيرة ١٩٦٨

ومات زنجي آخر.

- جاكوب جل أكول : عودة العاصفة / مجلة الخرطوم ١٩٩٥ م

- أغنيس لوكوندو : الربيبة / مجلة سودانو ١٩٩٥ م

- ألينورول دينق : نهاية القحط / صحيفة الصحافة ١٩٧٨ م

حفيد كاهن المطر / مجلة الأذاعة والتليفزيون ١٩٧٦ م

الشجرة العرجاء / مجلة سودانو ١٩٧٦ م

- فرانسيس فيليب : من أجل محبة إياتي

- أتيم آياك : حياتان

- فرانسيس دينق : طائر الشؤم وبذرة الخلاص / مركز الدراسات السودانية القاهرة ١٩٩٤
ونلاحظ هنا عند تناولنا لدكتور فرانسيس دينق أنه منذأخذت الرواية في السودان ، توظف التاريخ في إطار تحليلها للظاهرة الاجتماعية التي تشكل المحوري السردي بأخذاته ودلائله ..
منذها أصبح التاريخ بعداً أساسياً في الفضاءات التي تحيل إليها الرواية (و تحيل الرواية إلى ملابساتها) وبهذا المعنى كوت ملابسات التاريخ في موسم الهجرة من قبل شخصية مصطفى سعيد كشخصية منبته ووسمت هذه الملابسات مستر سعيد باثار عميقه ، كما لم يكن التاريخ بعيداً عن الغرباء الذين حفلت بهم (عصافير آخر أيام الخريف) المحشدة بحكايا الذاكرة الشعبية الناهضة في الشفاهي والأسطوري والفالنتاري وهي تبحث بين كل هذه العلاقات التي تربط المرجاء وتحكم علاقاتهم في الجغرافيا .. وفي ندرة الخلاص لفرانسيس دينق ، نجد الالتباس بين مستوى الحكاية ومستوى القول ، وما يربك المتلقى في تحديد الجنس الذي تتنتمي إليه هذه الحكاية ، إذ يتداخل ما هو تاريخ سياسي مع ما هو روائي (*) ونجد من الأصوات الصاعدة في السرد الجنوبي (إستيلا ماتيانو) وهذه القاعدة لاميزها قدرتها الإبداعية في السرد بقدر ما يميزها كونها الصوت النسوى الجنوبي الوحيد ، الذي يكتب باللغة العملية ، حيث لا تتشكل اللغة أداة

تواصل وتفكير فحسب بل هي الأسلوب الذي نحلم ونحيي به ونمارس به حياتنا أيضاً .. وهو ما يسهم في معالجة مشكل الهوية بالآجابات الازمة عن طريق هذه اللغة باتجاه الدمج الطوعي بين الذات والآخر في سبيل التعايش في وطن واحد يتسم بالتنوع والتباين .. ففي حقيقة الأمر الجنوبي والشمالي إنما هما ذات واحدة تتشظت إلى ذات وأخر ..

* المرأة والسرد :

باقتنام حلقات الوعي الاجتماعي والوطني في الأربعينيات والخمسينيات إرتفع الصوت النسائي من خلال كتابات الأديبة فاطمة عبد الرحمن في مجلة الفجر، في ظل مناخ صراعي حاد بين قوى التقديم التي تناصر قضيابا المرأة وقوى التخلف المناهضة لحقوق المرأة ، وبرزت القاصة أمال عباس العجب في مجلة صوت المرأة وأمنة أحمد يونس واستمرت المرأة القاصة في السودان تثير عن قضيابها وهمومها فيما تبدع من سرد قصصي وتطور في أدستتها ، ليقضى السؤال في رحلة الإجابة إلى أسئلة أخرى شائكة ومعقدة قد تقضى إلى أسئلة الوجود الكبري : الموت والحياة وعلاقة الإنسان بالوجود كما عند زينب عبد السلام المحبوب وسلمي أحمد البشير التي نشرت أعمالها في مجلة المنار ١٩٥٧ م.

وقد اتسمت الكتابة النسوية في هذه الفترة (الخمسينيات) بالتقليدية ، فالبناء السردي محكم وفقاً للمنظور الأرسطوطاليسي ولكن اللغة تقريرية ، يغلب عليها الوصف وتحاول عكس الواقع كما هي مكرسة لخدمة أغراض أيديولوجية تربوية .. ومنذ السبعينيات أصبحت للكتابة النسوية في السودان سمت يميزها ككتابه مهمومة بالدرجة الأولى ، بالخطاب التحرري الحادثي ، انطلاقاً من مفهوم أن المرأة تعيش نفياً وجودياً ، وبرزت هنا سلمى الشيخ سلامة ، وسعاد عبد السلام ، وأمال حسين وفاطمة السنوسى.

وهكذا أشرع الطريق بعد أن أرسىت دعائمه منذ ملكرة الدار محمد عبد الله مروراً بسلمى سلامة وصولاً إلى مثال حمد النيل واستيلا قاتيانو وأمية عبد الله ..

ويلاحظ هنا أن الكتابة النسوية منذ السبعينيات حتى الآن ، استفادت من تقنيات الكتابة القصصية الحديثة ، كما برزت اللغة القصصية في النصوص ، كلغة تقترب كثيراً من تخوم الشعر حيث نجد المفردة مكثفة ومأثوى ومتعددة الدلالات ، كما برزت الوسائل الحميمية التي تنطلق منها المرأة الكاتبة في تأسيس إبداعها إنطلاقاً من تجاربها الذاتية ومن وعيها باختلافها وإستقلاليتها وتصديها لآليات القهوة المختلفة التي ت يريد إحكام السيطرة على جسدها وعقلها ..

ومع ذلك هذه الفترة يمكن الحديث عن كتابة مختلفة للمرأة في السودان عن كتابة الرجل ، وكذلك

يمكن الحديث عن أن لكل قاصة حدوثها الخاص (*).

* خاتمة :

طلت بنية السرد في القصة القصيرة والرواية في السودان ، منذ أن استقر هذان الجنسان بين أجناس الكتابة في السودان ، ظلا يكتشfan عن المفارقة التاريخية للذات المتشظية إلى آخر وهي تتحسّس مركزية القمع الذي يطال كينونتها ، حيث لا تمتلك إزاءه سوى انكسارها الروحي والاجتماعي وجرح هويته المشكوك فيها !! .. وأسئلة المهام التاريخية للتحرر الوطني التي ظلت جيشه الأصابير والخطب ، فلم تتجز ..

وقد تجلت هذه المفارقة بدرجات متفاوتة على مستوى القصة أو الرواية منذ الميلاد في مجلة الفجر والنهاية في الثلاثينيات من القرن الماضي مروراً بمجلة القصة التي أحسها عثمان على نور وأخذت الأسئلة الحارقة بتطور وتتصاعد إثر كل جيل ، لتبلغ قمة نضوجها فيما اعترى البني الاجتماعية في السودان من تمزقات وتشظي باعتلاء النظام الكولونيالي الإسلامي عربياً منذ ١٩٨٩ لدس الحكم في السودان .. وبين كل هذا الركام من التمزق والمتشظي نهض السرد الجنوبي وسرد المرأة علامتين أساسيتين في هاجس الكتابة ، وهي تسعى للتلاقى الأطراف ، من موقع القبول والتعايش والحق والجمال .

وإذا كانت فترة السبعينيات هي فترة سيادة الشعر بلا منازع فإن فترة التسعينيات من القرن الماضي حتى أوائل هذا القرن ، هي فترة سيادة الرواية بلا منازع .. سيادة الرواية كجنس ينبع في التحليل للتاريخ وإعادة انتاج هذا التاريخ في سبيل خلق حياة أفضل من الواقع افتراضي متخيّل ..

هذه المرحلة الطويلة منذ الثلاثينيات في القرن الماضي وحتى الان (بالنسبة للقصة القصيرة والرواية في السودان) رحلة شاقة ، استهلت فيها الكتابة من التراث قيمها ومن الواقع خصباتها ومن الأمثال والتقاليد الحداثية الغربية واللاتينية ، ابداعها .. وتحاورت التصوص في السودان مع التصوص الأخرى في الشرق والغرب وأمريكا اللاتينية وأفريقيا ، لتقيم تجربة ناضجة ، في خاتمة المطاف شكلاً ومضموناً ، تجربة عبرت عن الواقع السوداني الفنى بكل خصوصياته الفريدة ، وكبلاد مفترق طرق تتقاطع عندها حضارات أفريقيا العربية وحضارة العرب وثقافة الغرب الكولونيالي .

* إحالات :

- ١) د. عبد الرزاق عيد / محمد جمال باروت / الرواية والتاريخ . دار الحوار للنشر والتوزيع / اللدنقية / الطبعة الأولى
من : ٥ م ١٩٩١
- ٢) نفسه ص : ٩٣
- ٣) ثقافات سودانية . المركز السوداني للثقافة والإعلام / العدد الخامس ١٩٩٩ م من : ٧٦
- ٤) عبد الرزاق عيد / محمد جمال باروت / الرواية والتاريخ / دار الحوار للنشر والتوزيع / اللدنقية / الطبعة الأولى
من : ١١ م ١٩٩١

هواش :

- (*) - مجلة الثقافة الجدية - الهيئة العامة لقصور الثقافة / مقال أحمد ضحية : فبراير - مارس ٤، ٢٠٠٣ م ص : ٩٣
- نماذج من القصة القصيرة النسائية في السودان . المركز السوداني للثقافة والإعلام / الطبعة الأولى ٢٠٠٢ م ص : ٢١
- راجع دراسات للكاتب في الرواية السودانية (عصافير آخر أيام الخريف ، صباح الخير أيها الوجه اللامرأة الجميل . بثرة الخالص ، الزنديقة ، الطريق إلى المدن المستحبة ، أحلام في بلاد الشمس) نشرت بالصحافة السودانية : الصحافة ، الأيام ، أخبار اليوم ومجلة الدستور ، في الفترة من ٢٠٠٠ إلى ٢٠٠٢ م
- راجع دراسات الكاتب حول روایته : جابر الطوريذ والدم في نخاع الوردة / نشرت بكتابات سودانية ٢٠٠٣ م ، الصحافي الدولي ٢٠٠٢ م وأهمية هاتين الروايتين تكمن من أن مسكتون الحديث الروائي يأخذ مشروعه من استمرار شرط هموم مشروع التحديث وبناء الدولة الوطنية الحديثة في السودان : الفضورات التي أنتجت قوى التحديث والقوانين التي لاتزال تسوق المجتمع إلى الخلف ، فهي رواية راهنة ، مثلمًا هي رواية عبرت عن مناخ حركات التحرر في العالم الثالث . إبان الأربعينيات والخمسينيات .
- نماذج من القصة في السودان ، المركز السوداني للثقافة والإعلام / الطبعة الأولى ٢٠٠٢ .
- الرواية والتاريخ ص : ١١
- كتابة الجنوب جنوب الكتابة - المركز السوداني للثقافة والإعلام / الطبعة الأولى ٢٠٠٢ .
- كتابات سودانية ، مركز الدراسات السودانية / مارس ٢٠٠٢ ص ١٠٢ .

الدم في نخاع الوردة

أحمد الشريف

جاء في تقديم الجمعية الثقافية السودانية بابي ظبي لرواية «الدم في نخاع الوردة» إنها سبقت رواية محمود مدنى الأخرى «جابر الطوربيد» التي نشرتها دار المسار فى الإمارات عام ١٩٨٦ ورغم ذلك فإنها لم تر النور إلا بعدها الان ، وربما ستلتحق بها قريباً رواية «خيول الزبد» وساعتها فقط سيقف القارئ العربى على ميزات هذا الكاتب الذى يعد من الجيل الذى أعقب «الطيب صالح» مباشرة . الرواية أُنجزت فى عام ١٩٧٦ ونظرًا لظروف الطباعة والنشر فى السودان لم تنشر فى حينها ، فضلاً عن عدم اهتمام الكاتب بمسألة النشر فهو يكتب ويضع ما يكتبه فى أدراج مكتبه المليئة بالخطوطات والتى تنتظر النشر فى هذه الرواية يعكس لنا محمود مدنى صورة الحياة الريفية القاسية والطيبة معاً فى أواسط السودان ، حيث تقف على سد سنار وقنواته وحقول القطن والقمح والبلهارسيا والمرض والجوع والنفاق والسرقة والحب والمalaria وتشويبة الشرفاء ، مشهد ينقله الكاتب من الماضي ، غير أنه لا يجافى واقع الحال اليوم الأمر الذى يجعل الرواية حية ومحايثة ، بل ونابضة بالحقيقة .. ضمن سمات هذه الرواية «الموت» موت يتكرر ويحصد بمنجله الشرير الجميلات والأطفال . موت «ستنا اللعيبة» بالسل الرئوى وموت «نفوسه»

«موت نور» بسبب هبوط حاد في الكبد وغرق «على الأطرب» وموت «وليد» طفل خالد المهندس وفريدة . أغلب من ماتوا من الفتيات والنساء والباقيات على قيد الحياة يعانين مثل «ميمونة» بنت شيخ «فرحات» محرم عليها وعلى أمها رؤية الناس ، شيخ فرحات يعدب البنت بالضرر والسوط والعصا . في ظل مناخ يمتلىء بالفوضى والتخلف كان طبيعياً أن يموت هذا العدد وكان طبيعياً أيضاً أن يقابل الطبيب «أحمد حامد الماحي» الذي جاء من أجل إنقاذ مستشفى القرية والحفاظ على حقوق المرضى والقراء ، كان طبيعياً أن يواجه بالمؤامرات والدسائش وتشويه سمعته ، ليس من المرض «حسان البشير» وزوجته «سعيدة بنت إبراهيم» المستشهدتين من سرقة المستشفى وبيع الأدوية وابتزاز المرضى ، بل من شيخ «فرحان» وغيره ، وشيخ «فرحان» هو الآخر ينتهي به المطاف محمولاً على الأكتاف ومصاباً بحالة بواسير مزمنة التهاب وأدت إلى نزيف . وإذا كانت فتيات ونساء الرواية مقهورات ويرحلن بالموت ، فإن الشخصيات الرجالية ، ليست في حال أفضل ، فالطبيب «أحمد حامد الماحي» بعد الهجوم عليه ومحاولة تشويه سمعته ، سقط مريضاً يرتجف تحت الجمي الجحيمية . و«خالد المهندس» أصيب بما يشبه بالانهيار بعد موت ابنته «مصطفى العاشق» بعد أن عرف بموت «نور» قال في سره ضاع حتى الأمل ، وسائل نفسه وهو تحت وطأة الخمر البلدية «كيف يستطيع الإنسان أن يستمر في الحياة (رغم أنه)؟».

لقد رصد الكاتب شبكة معقدة بداخلها المرض والفقير والموت والحب والأسطورة والحكايات الخرافية التي تعيش في تسييج التاريخ وفي نفوس الناس ولكن كيف استطاع « محمود مدنى » أن يقدم لنا هذه الشبكة المعقدة بتكتيكي رفع المستوى ولغة أخذت مفرداتها وكلماتها من ينابيع الشعر المصنفى .

يعيز هذه الرواية ، فضلاً عن لفتها الشاعرية العالمية - سائقون عدها بعد قليل - ملمحان أساسين ، كما جاء في تقديم الرواية ، أحدهما فنى والأخر مضمونى .
فاما الفنى فيتمثل في تحريك زمن السرد تقديمها وتأخيراً في الأحداث باستخدام تكتيكي الاسترجاع والاستيقاظ فضلاً عن الحضور المكثف للذكريات والاحلام واشتباكاتها مع مجريات الواقع بسلامة جريئة اعتماداً على تيار الوعي والمونولوج الداخلي .
أما الملحق المضمونى فيتمثل في رصد حياة الريف السوداني خلال لحظات التحول المدى ، بكل ما يراقب ذلك من صراع وتصحيات . لقد شكل « محمود مدنى » من الخامدة المحلية البسيطة وتفاصيل الحياة اليومية رواية عالية التقنية . أن لي التوقف عند لغة محمود مدنى . فلغته منه ،

هو كاتب ملتصق بالأرض ، برحمها ، بجنورها ، بدم وشارة البدايات الأولى ، بالدورة الدموية للطبيعة وعناصرها لذا جاءت كلماته وعباراته وتشبيهاته ومجازاته مضفرة ومشتبكة بالعشب والدويبت وأفة الحزانى والقمع والجدال والقنوات والقطنطر والعصافير والحقوق والمطر وشهقات وبكاء العاشق .

كان محمود مدنى قد بحث عن الكلمات الجميلة الرقيقة الدالة والعميقة معاً ، كى يصف بها عالمه وشخصه . أختم وفقتى مع لغة الكاتب بالشعر - فكلمة الشعر والقصيدة تربدت على لسانه الشخصيات المختلفة وفي أكثر من مكان وبأساليب مختلفة ولنقرأ معاً هذه الجمل والكلمات :

صارت نور قصيدة محبوسة داخل جدران منزل الطين ص ١٠

آه إنك معقدة يا قصيدة الحياة - ص ٢٠

قال وخفيف الثوب قصيدة من ٤٣

خبر هجرة على الأطرش للمدينة وزواجه وفرض مصطفى العاشق للشعر ص ٣٢

كان الشعر هو المشوار الثاني في قلب التيه ص ٥٠

هل عدت من جديد للشعر من ٦١

قال وهو يرى سجادة الماء أمام عينيه ووليد الصغير يداعب ذقنه فيتشنى كأنه قد لمس قلب الكون حيث البشر أغانيات وأنجم برقة وحيث الشعر هو أسمى المخلوقات من ٥٥

في تلك الفقرات هناك وصف للمحبوبة ب أنها قصيدة ووصف مصطفى العاشق بأنه يفرض الشعر ، وأن الشعر كان المشوار الثاني لخالد المهندس وزوجته فريدة تحب الشعر أضيف إلى ذلك أن الشعر وكما قال خالد أسمى المخلوقات . كان يمكن الاستغناء عن الكلمات والفقرات التي جاءت فيها كلمة شعر وكلمة قصيدة بشكل مباشر والاكتفاء بهذه الفقرة .

«الجراد المتريض بالحقول والسحب الذى يلقى الأرض بالظلال والدم فى نخاع الوردة .. بين الرؤيا والكافوس إبحار عكس التيار » ص ٢٢

أليسست هذه الفقرة دفقة شعرية وشاعرية شديدة التكثيف ، وأليست الرواية كل قصيدة طويلة انبعثت من قلب القوضى . أظن أن محمود مدنى بداخله شاعر كبير قبل أن يكون كاتباً كبيراً - لقد استطاع أن يفجر ينابيع الشعر من أرض صلبة مثلث الأرضية التى تحرك فوقها هو وشخصه وحكاياتهم وأحزانهم وتطلعاتهم . روح محمود مدنى الشاعرية تخللت كل كلمة وجملة فى الرواية .

ولكن ماذا لو استبدلنا كلمة الشعر بكلمة أدعى أنها أفضل وأدق وأكثر بهجة ورحابة واسع



، أعني كلمة «الجمال» كأن الكاتب يرى الجمال في كافة الأشياء . وكان الجمال هو فرحة ، بهجته . سروره ، جثته التي يبحث عنها هو وشخصه . ما أصعب البحث عن الجمال بين الوردة وشوكها وبين الدم ونخاع الوردة وبين الحب والموت . وبين القهر والحرية وبين المرض والعافية وبين الصلاة والانهيار

ولكن ما الحيلة والجمال كامن في الخوف والحزن والحيرة والحب والحقيقة وابتسامة الطفل وأهة الشيش وتتهيدة الأم وفرق الأحبة وصعوبة الدخول في جسد المحبوبة ، في الحياة ذاتها . وليس أدل على ذلك من هذا الحوار بين خالد وفريدة بعد فقد طفلها الأول وليد .

– تحبين البنات أم الأولاد ؟

– أحب من يحب الحياة .

910

"اعترافات" على الكامل

فاطمة ناعوت

"اعترافات" على الكامل ، تبدأ من نصف المسافة ، تنظر إلى البدائيات بعين الحنين ؛ ويعين الخوف والتوجس تمرق ظلال النهايات البعيدة. ديوان جديد صدر عن "الدار العالمية للنشر" بعنوان "اعترافات" للشاعر والمترجم السوداني "على الكامل" صاحب الأغنية الشهيرة "زمن الملاحم معكرة" ، التي لحنها الموسيقار السوداني مصطفى سيد أحمد، وغنت في كثير من الدول العربية . وقد بدأ تجربته الشعرية في الثمانينيات بين الفصحي والدارجة السودانية ولم ينشر ديوانه الأول إلا هذا العام.

الديوان يدور في فلك النوستالجيا ، بشقيها المعنوی والمادی. الحنين إلى الطفولة : حليب الأم وحكايات الجدة التي صورتها تكسو الأمكنة ، الطفولة ، حيث السؤال حر.برى، من تبعه البحث عن إجابة ، فالإجابة قصر على الكبار وحدهم . والحنين إلى المكان : الكوخ والحقول وموسكو وباريں والمطارات والمحليات التي عبر صفحتها بطايرته ، المكان القديم الذي نزله طفلا حين كان طريق طريقا وحسب ، ممتداً بغير أطر ولا نهايات هنا إذا غناه إنسان يعاني من فوبیا (الإجابة) فوبیا (النهايات).

ويحاول الشاعر خداعنا في خاتمة الديوان حين يوحى إلينا أنه الباحث عن الحقيقة . فيقول " لعله كان من الضروري / أن تتبعثر الأحلام / لأنفق وقتاً أبحث بين حطامها / فأجد قدرأً يسيراً من الحقيقة ". غير أنه لا يشتهي الوصول إلى الحقيقة لأن فيها موات الشاعر وانتهاء القصيدة . الشاعر يحيا على الذكرى وحدها ، تراوده الذكريات كل ليل ، فبان اقتنصها تعامل معها - ذهنياً - ليخرج القصيدة ، وإن راوغته وفرت من بين أصابعه ، مضى في تجواله بين الأمكنة في رحلة فحص أو ديسيوسية لا تنتهي ، وهذا وجه آخر للشعر . فيقول " اليوم : تغيب ، أتلهم تعود ، أفرح / أحضنها ، أكون / تخرج ، أتقىأ / ثم أحارب كتابة نص جديد . أخالة هذا يتكلم عن الذكرى .

لعلنا نلمس ملحاً من "الأجوار - فوبيا" يسبح بين أرجاء الديوان ، ليس بالمعنى المتعين المادى ، أى الرهاب من الأماكن الواسعة ، لكن بالمعنى الفلسفى الوجودى ، أى الخوف من مرحلة النضوج والكبير التى تتسع فيها الرؤية والسؤال وتفسيق عنها العبارة والأجوبة . هي إذا أجورا - فوبيا " زمانية ، إن جاز القول .

الطفل داخل الشاعر حتى لم يتحول بعد ، ولا يريد ، لأنه يدرك أن في نضوجه المحنة . محنة البحث عن الحقيقة وفض لغز الوجود ، وفي ذلك النهاية . فيقول " لا أنتظر الإجابة .. أرضن الله واسعة ، لكن زنزانتى كانت أكثر اتساعاً هل هي زنزانة المكان أم الزمن أظنها الأخيرة . الذات الشاعرة تهفو إلى البدايات فى قصيدة "خذينى للبداية يا فاطمة" ، فضلا عن العنوان الشارح يقول : أرضعني مرة أخرى .. ثم ينفي بقوله " دثرينى فاطمة ، كى أعود كما بدأت " ونعلم أن فاطمة هي أمه . ثم يتكلم عن "أول قبلة ، أول الأحنان ، أول الأسماء ، وأخر فرحة " فالنهايات مقترنة بالحزن دائمًا . ولا يمكننا إرجاع تلك الحال إلى ما يسميه الطب النفسي بالنكوص ، أو تنسى العودة إلى الماضي حيث الصبا والقوة ، لكن ما يورق الشاعر هنا هم وجودى له علاقة بسؤال الحياة ذاتها . تجد مرادفات للمعنى ذاته داخل الديوان مثل " أخشى رحيل الظل ، خاتمة القصيدة ، أو ، أنا قصة لا تكتمل ". ولأنه يتوقف للبداية ، نراه يعول كثيرا على دائرة

الحياة ، فيقول : " على شمس أعود إلى تراب ؟ أغرس نخلتي / وأطير من رمل إلى طين " مما يذكرنا بطائر الفينيق ودورته السرمدية .

والذات الشاعرة تتوجه إلى النقاء ، الذى هو صنو لل بدايات ولولادة ، فتلمس كراهة اعتumar الأقنة والتزييف الذى يتلقنه البشر وحدهم ، ولا يعفى الشاعر نفسه من تلك الرذيلة ، التى نجت منها الطيور فيقول : " لا أحسد الطيور على أجنحتها / أحسدتها لأنها لا تغير أصواتها / لا تبدل الملابس والأحذية كما أفعل " ، وربما أوقعه ذلك التوجه فى شرك الحكمة أحياناً .

ونلمح الخوف من الليل / النهاية الذى يتكاثر فيه القضاة والساسة ، والأخطر ، حيث تكثر الأسئلة ، ويبقى الأمل فى ولادة / بداية صبح جديد يخفت فيه صوت السؤال . فالشعر ينبع فى ثنایا الليل ، والشعر سؤال لا يبحث عن إجابة ولا ينبعى لها . هذا السؤال تتجتمع خيوطه كلما أوغل الليل والظلم / النهاية . ولا يبقى سوى الرجاء فى نور جديد قد يحمل بعض الإجابة ، لكن الإجابة لا تأتى وإلا انتهت القصيدة . وتكتمل الدائرة من تحول الإجابة المرجوة إلى سؤال جديد بضيف خيطا حريرا آخر إلى الشرفة التى تتعاظم تحمل الشاعر داخليا جنيناً . ويتぬى الشاعر ليفسح القول للطفل الرابض فيه والذى لا يعرف اليقين إلا فى حليب الأم .

البحث الدائم عن البدايات ، بداية الميلاد أو بداية خيط الشرنقة ، ثم متعة السعى بغیر أمل فى الوصول ، كل هذا ليس مجانياً ، ففي الوصول نهاية وعند النهاية تكون المعرفة التى قد تجيء عن سؤال الوجود ، وهو مالا يطمح إليه الشاعر . ويدركنا هذا بتفكير المتصوفة الذى يقول : " الطريق لا الوصول ". فيقول الشاعر : " لا يملؤنى أمل العبور للشط الآخر / لكن لذة المغامرة تدفعنى للأمام " وهذا ما يؤكد أنه أيضا فى إهدائه الذى صدر به الديوان " الطرقات ملاذى " .

على المستوى الشكلى نلمح عدة ملامح وبعض ملاحظات على هذا الديوان :

-اللعب على الميتافيزيقي والاغراق فى المعنى غير المعين . وربما هذا ما أوقع الشاعر ، بطبيعة الحال . فى شرك المجاز القديم والاستعارات المستهلكة أو الأقوال السائرة من قبيل " أطبق الصمت - كيمياء اللغة - أسلم الروح - نوافذ الذكرة - تسكنها الوحشة - مادت الأرض تحت قدمى .. وغيرها " .

- مراودة الموسيقى الطافرة أحياناً للقصيدة ، وأرى هذا ملهمًا طيباً يتنقّل وطبيعة هذا اللون من الشعر . وأزعم أن الشاعر لو اقتصرت تجربته على كتابة الشعر الحر لقدم الكثير والجميل ، فنرى الملح الغنائي بالعنينين : المسموني والشكلي ، متجلياً في مثل هذا المقطع : " من زوج الرمل الرمادي الدخان / من يهز النخل؟ / من يرث الغرالة؟ / ما كنت قبل قائمهم حذراً / ما عدت بعد لقائهم حذراً / من حافة العمر إلى وجع الولادة / كان لون الفجر يغرى / همسة الريح لثوب صبية / صوت الحلى " .

- اللعب على التناص ، فنراه يقتبس أقوالاً مأثورة بعينها أو آيات من القرآن مثل "الشمس تجري لستقر لها- البحر خلفي والعدو أمامي- أرض الله واسعة- تبت يدا أبي لهب وتب.. إلخ.

- الله عفية منسابة وقوية البناء ، وتخلو من التعغير والاستغلاق . وتکاد تخلو من الأخطاء النحوية والصرفية اللهم إلا أخطاء قليلة ربما بسبب الجمع أو الطباعة ، مثل (أضاع سنينا ، وصحتها (سين) بدون تنون ، لأنها جمع منصوب والمرفوع منه" سنون" وأيضاً "كفين تصافحا على عجل ، وصحتها "كفان تصافحتا" ، فالكاف مؤنث ، ولا أدرى علام نصب الشاعر (كفين) وهي مبتدأ مرفوع؟ اللهم إلا إذا كان قد نصبهما على ما يسؤالنا وينوؤنا ، حسب الفرزدق . وبطبيعة الحال عنوان الديوان الذي جاء " اعترافات وهي هزة وصل واجبة الحذف . وربما في هذا الصدد أيضاً يجوز أن أتكلم عن غياب التشكيل(التنفيذ) عن الحروف ، وأنا من يرون وجوب تشكيل الشعر ، لأن الشعر بطبيعته يتجرأ على اللغة وقد يكسر أو يحور صياغتها المألوفة ، ولذا يتوجب وجود التشكيل ليميز بين مفردات الجملة فلا ينقطع حبل التواصل مع القارئ ، فعثلاً يقول الشاعر "بوصلة في القلب ، فلم أدر هل هي (بوصلة أو بوصلة) . لكن تلك الملاحظات لا تنفي ثراء تجربة هذا الشاعر وزخم اعترافاته .

"أرضعنيني مرة أخرى / حلليب الصبر والحب / هدهدينى كى أنام على الحصير كما عهدت/ تعبت من هذا الرحيل / سرقت صمتى المواتىء / ضجة الآلات / برودة الأشياء ضيّعت أحجتي .

(بذرة الخلاص) لفرانسيس دينق:

المقولات وأسئلة التاريخ

أ. ض *

توطئة :

منذ أخذت الرواية في السودان ، توظف التاريخ في إطار تحليلها للظاهرة الاجتماعية ، التي تشكل المحتوى السردي ، بأخذاته ودلائله .. منها أصبح التاريخ بعداً أساسياً في الفضاءات التي تحيل ، الرواية إلى ملابساتها وبهذا المعنى كونت ملابسات التاريخ في رواية « موسى الهجرة إلى الشمال » لعبقري الرواية العربية ، الطيب صالح ، شخصية مصطفى سعيد ، كـ "شخصية منبته " .. ووسمت هذه الملابسات ، مستر سعيد ، بآثار عميقة ..

كما لم يكن التاريخ بعيداً عن "الغرياء" الذين حفلت بهم رواية "عصافير آخر أيام الخريف " لأحمد حمد الله ، المحتشدة بحكايا الذاكرة الشعبية ، الناهضة في الشفاهي والأسطوري والفالنتازى .. وهي تبحث بين كل هذه العلاقات التي تربط (الغرياء) وتحكم تفاعلاتهم في الجغرافيا التي يوجدون فيها ..

ذلك أولئك الرجال في رواية " جابر الطوربيد " محمود محمد مدنى ، وما وسم علاقاتهم من

وقد ارتبطت ملابسات التاريخ في الرواية في السودان ، برمزية "الغريب" / الواحد .. وفكرة الغريب ، شهيرة في التراث الأدبي الإنساني ، ونجدتها قد توسيع في السردية العربية ، والسرد في السودان بخاصة ، ربما لإرتباطها بثوابات وجاذبية عميقة ، فهي صنو "المقنق" Deliverey ، أو المخلص ، الذي حملت اسمه رواية دكتور فرانسيس دينق «بذرة الخلاص» .. ذلك المنتظر ، الذي ملا الأرض عدلاً ، بعد أن ملئت جوراً !! .. وهو ما يمثله «فارس» (بطل) هذه الرواية (بذرة الخلاص) ، بكل ملابسات تاريخ جده (رزنق) ، الذي استرق ولم يعد تاريه وتواصله مع أسلافه سوى حنين بعيد ، أو حنين إلى حنين .. غامض !!

(وذرة الخلاص) لم تقل عن (طاهر الشوئم) رواية دكتور «دينق» الأولى وإثارة للاهتمام ، بالقول الروائي (الجنوبي) الصاعد في السودان ، منذ عقد تسعينيات القرن الماضي ، بما مثلته هذه الرواية من حالة إلتباس في إستكمانه الخيط الفاصل بين مستوى (الحكاية) ، ومستوى (القول) .. مأربك المتلقى أو القاريء ، في تحديد الجنس الذي تنتهي إليه هذه (الحكاية) كما عبر الكثيرون .

ربما يأتي هذا الالتباس من هيمنة (الراوى / الكاتب) على شخصياته أو الشخصيات التي يروى عنها ، في كل دقائق العلاقة التي تربط بينها ، والقوانين التي تحكم وتصوغ أفعالها وردد أفعالها ، بما انسحبت هذه الهيمنة على التكين ، وتقنيات السرد ، والشكل عموماً .. فكان الزمر تعاقبياً ، كزمن الرواية الكلاسيكية ، والسرد حراً مباشراً ، يتغاضى عن فك التباس (الحكاية) ، التي تلتبس أكثر فأكثر في (القول) ..

تشير يمني العبد في بحثها في السرد الروائي (الراوى الموقع والشكل) إلى أن صعوبة التمييز بين الحكاية والقول ، تعود في بنية الرواية الحديثة ، وفي جانب هام من هذه الصعوبة ، إلى تراجع الحكاية ، أو إلى كونها حكاية لها طابع التبدل .. وقبل البدء في الحديث عن (بذرة الخلاص) واستراتيجياتها النصية ، نؤكد أن توطئتنا تتحضر في السؤال المشروع : (لماذا لم يقم دكتور دينق ، بتوظيف الحقائق التاريخية المجردة ، عبر (الحيل) الروائية ، التي ترحل بها (الرواية) من حقل (الأنثروبولوجيا والتاريخ السياسي) ، إلى جنس (الرواية)؟ فاللعبة الفنية في الرواية الحديثة ترکز على القول Discours) من حيث أنه الصياغة للحكاية ، أو إقامة بنيتها الروائية ، وبالتالي من حيث هو مجال التقنية ، وكيفية السرد أو شكله ، ويترافق الاهتمام بالحكاية

من حيث هي فعل لأن الشخص تربط بينهم علاقات وتحركهم حواجز ، تتحكم بنمو هذا الفعل ، وتقوده إلى عقدة فيه ، ومن ثم إلى حل لها ... فالرواية تأخذ راسماً بمقدار ماتهتم بالشكل والتكنيك كتجربة فريدة تسم النص .. تتوحد فيه ، ويشكلاً معاً هذا الجنس الفقق .. جنس الرواية ، ومن هنا ربما نتطرق بالاستعانة ببعض المفاهيم المنهجية ، التي تنتهي لأدوات التحليل (تحليل الرواية)

* استراتيجية العنوان :

تنتمي رواية (بذرة الخلاص) لفرانسيس دينق كتابة سردية إلى جنس الرواية التاريخية السياسية (هذا المزج بين الرواية التاريخية والسياسية من عند كاتب هذه الورقة) ، التي تقارب بين الواقع كما يتصوره الشخصون ، الذين هم في المحصلة النهائية يمثلون تصورات فرانسيس دينق (كما أكد هو ذاته في تقديميه لهذه الرواية) والتحليل الناھض في التخييل (في بذرة الخلاص) .. فيندرة الخلاص ، ربطت بين التاريخ وأثره في تشكيل الشخصيات ، على النحو الذي بدوا فيه .. يشير (أمبرتو إيكو) إلى وجود ثلاثة طرق لسرد الماضي : الرومانسي ٥٠ mance أو الحكاية الخيالية وحكاية المغامرات العنيفة Swuchbuck والرواية التاريخية ، وعندما كتب أمبرتو ريكو روايته (اسم الوردة) The name The rose ، رأى أن الروايات التاريخية لا تقتصر على الأساطير الماضية للأحداث ، بل تتبع العملية التي مرت بها هذه الأساطير ، حتى بدأت بيضاء في إحداث أثارها .. وإذا كانت الرواية هي بحث في هذا العالم المتفاسخ « الممسوس » خلال المشيرة المأساوية لـ « رزق » ، الذي استرقت أنه عندما كانت حاملاً به ، كبديل لشقيقها رغيم القبيلة الأسير ، إلى أن يتم عزل « رزق » عنها ، الأمر الذي يؤدي إلى تشكيل ذكريات الاسترقاق والعبودية ، مسيرة حياة « رزق » ، ومن ثم حياة إبنته « إرادة » وحفيدته « فارس » بطل هذه الرواية « بذرة الخلاص » شخصية فارس خيالية محضة ، وكذا بقية أفراد أسرته ، لكن هذه الشخصيات جميعها ، إنما هي تجسيد للتطورات التي حدثت في مفهوم الهوية / ص ٨ من الرواية » .. ومع أن هذه الكتابة ، كما يقول دكتور دينق « بعض فصولها خيالية وبعضها تركيبة بين الخيال والواقع (...) فبالرغم من ثبوت هذه الأحداث المرتبطة ببعض الشخصيات في هذه القصة (...) تعبر عن حقيقة أساسية ، ترتكز عليها العالم المختلفة ، التي يعيش فيها السودانيون عاممة / ص ٨ من الرواية » إلا أن هذه الكتابة تأخذ طبيعتها الجدلية من موقعها بين الطرفين بمعنى أنها بقدر ما تستمد من الوحدة الجوهرية للبطل (فارس) والعالم المتفرق والقاهر الذي أنتجه (وهي الوحدة المفترضة في كل الأشكال الملحمية) . تستمد من ناحية

آخرى من تمرقها ألقاھر (مع ملاحظة أن وحدة البطل ووحدة العالم ليست هى التي لاترتبط بمعايير الكاتب أو القارئ ، كما يؤكد لوسيان جولد مان ، وإنما تنتظم عالم الرواية ، وهى تختلف من رواية لأخرى ، نموذجاً لهذا الاختلاف (بذرة الخلاص) ذاتها .. ففارس العربى الأفريقي بطل هذه الرواية ، يتحرك بين إحداثيات النص ، تبعاً لقوانين التفسخ الذى يعتري العالم حوله ، وما يتمظهر من تردى الأوضاع السياسية . وأياً كان الأمر ، فإن « لوکاش » يعتقد تماماً ، أن الرواية بقدر ما هي إبداع خيالى بعالم متفسخ ، فإن هذا التجاوز ، لا يمكن أن يكون أكثر من تجاوز متفسخ ومجرد ومفهومى ، لا يمكن أن تلمسه بوصفه حقيقة مجسدة .. ومن هنا تكون الإستراتيجية النصية ، التى أراد « دينق » التعبير عنها ، عبر هذه الكتابة السردية ، هي مأكدة عليه فى المقدمة : (السؤال المهم عنى ، هو هل تعطى هذه القصة ، بإبرازها وجهتى النظر فى قضية السودان وتوضيحها الخرافية التى بنى عليها كل فريق فهمه للهوية السودانية ، هل تعطى فكرة عملية مغايرة ، أو نموذجاً مختلفاً يقارب من خلالها الطرفان / ص ٧ من الرواية) .. هذه الاستراتيجية النصية ليست ضرورية بالتأكيد عليها كتصور منطقى فى المقدمة ، بقدر ما هي ضرورية يكتشف عنها النصف ، وي Finch بها دون الحاجة لتأكيداً على النحو الذى جاءت به فالرواية تنهض فى الخيال ، ولها السبب يصعب وضع مقولاتها فى الواقع ، فذاك شأن الفكر السياسى والعلوم ، ومن هنا توجهنا الإغواءات التى حملتها المقدمة ، ورغبة دكتور دينق أن يوجه بها طرائق تفكيرنا فى تلقي النص ، لنراه من خلالها ، لا من خلاله كنص طرف فى علاقة من طرفين (النص والقارئ) بما يمثله الطرف الثانى (القارئ) من حالة متغيره عكس الطرف الأول : (النص ثابت) ، فمن التغيير فى الإنسان والزمان والمكان الذى يعيش فيه ، يختلف تأويل هذا القارئ للنص (كذلك وفقاً لمرجعيات القارئ) .. ولذلك نجد أنفسنا هنا مضطربين للإكتفاء بما يقوله النص ، كما يبدو بصورة عامة ، وهو ما حسمت أمره المقدمة التى قال بها فرانسيس دينق فى بداية هذه الرواية ، إذ عملت على مصادر التأويل ! ..

وكما أسلفنا أن اندماج شخصية الكاتب فى الرواوى أسمى فى حالة الالتباس بين مستوى الحكاية ومستوى القول فى « بذرة الخلاص » فهو بكل رواية تصوغ حكاية فتبينها قوله معيزاً ، لكن ينهض القول فى بذرة الخلاص متماهياً فى الحكاية ، بحيث يصبح الفصل بيتهما تبديلاً لل استراتيجية النصية ، التى تأسست عليها الحكاية / القول ، وبالتالي تبديلاً للحكاية والقول معاً ! .. ويتاتى ذلك من صعوبة التمييز بين الحكاية والقول (نتيجة) لتماهى الخيالى فى حقائق التاريخ القريب بأسماء أماكنه شخصياته ومواقعهم والأحداث البارزة ، والإحالة هنا ليسنى العيد ..

”منذ الفترة التركية ١٨٢١ م حتى أبريل ١٩٨٥ م ”والشخصيات التي لعبت دوراً مؤثراً، كأدوار راسخة في الأذهان ، بما تشكله من حضور عالٌ للحكاية / القول، وهو زمن بلا شك طويلاً (الزمن إلى تتحرك فيه الأحداث : ١٨٢١ - ١٩٨٥ م) . فبقدرة الخلاص تعالج ملابسات هذه الفترة الطويلة ، براوى مهيمن وسرد حر مباشر وزمن تعاقبى ، ترتب على كل ذلك أن أخذت بعد الوثيقة التاريخية السياسية ذات الطابع الفكرى ، على حساب عمقها الفنى والتكتيكي..

إذن اعتمدت هذه القراءة إستهلاكاً بالتوطئة ، جدلية التاريخ والدلالة كاليات تعمل في البنية الحكائية ، محاولة إستنطاقها وسبر أغوارها ، وكشف كنهاليات عمل هذه البنى ، خلال العاطفى الاجتماعى ، أن المشكلة العاطفية ، مشكلة اجتماعية فى جوهرها ” كما يقول غالى شكرى فى معنى المأساة فى الرواية العربية ، بالتالى المشكلة العاطفية ليست فردية ، كما أنها ليست شذوذًا أو إستثناءً وإنما هي ظاهرة حقيقة فى المجتمع ، هي مشكلة اجتماعية بالمعنى الواسع العميق الذى يحتوى ويستوعب مختلف الطبقات وفئاتها المتعددة وهى مشكلة اجتماعية فى طريق اتصالها الوثيق ببقية المشكلات التى يموج بها المجتمع .. فالبنية الروائية التى تنهض أحداث ”بذرة الخلاص ” فيها ، تنهض من موقع اجتماعى فى العاطفى ، كمحظوظ باكرامات الرق ، وإسقاطات نظام القيم والنظام الدلائلى العربى ، الذى يفضل اللون الأبيض .. تتمظهر ملابسات هذا الموقع على الواقع الأخرى ، التى تمثلها البنى الحكائية الأخرى ، ابتداءً بملابسات زواج (العبد) رزق من حبيبته العربية (آمنة) مروراً بزواج حفيتها (إرادة)

والدة فارس ، المرفوضة من واقع ثقافى مغایر ، انتهاء بمسيرة فارس ، الحياتية ، التى حاول خلالها إحداث الانسجام بين هذه الواقع الثقافية المختلفة والنظام الاجتماعية المتباعدة فى تكوينه النفسي والاجتماعى والفكري .

ومن هنا تتعاطى هذه الواقع فى دلالاتها مع عنوان النص : بذرة الخلاص ، ” كتعبير عن فعل التحرر « الخلاص » والخصب « البذرة » فطرقا العنوان ينهضان فى الاجتماعى ، يتحرران فى النص ، ويتبسان فى مدياته ، كاليات للدمج والتواصل والتماهى ، الذى نوياته « رزق / إرادة / فارس » المحاصرين بفكرة الفتاة القريان ، التى خلصت شعبها حتى يتمكن من عبور النهر العظيم ، هذه الفتاة التى تتماهى فى أم رزق ، التى قدمت قرياناً لأجل خلاص شقيقها من الأسر ، لأنه أمل شعبه ، إنها إرادة ذاتها ، التى تتمكن منها حكايا الأسلاف وأفكار المخلص التى يتشكل وفقاً لها فارس ، وهكذا تتطلق استراتيجية العنوان ، لتعمل نوياته فى متن النص ، وبالأحوال لغالى شكرى فى معنى المأساة فى الرواية العربية ، أن الأفكار الفنية الثلاث : الحلم والخيال والمستحيل

، من أكثر الأدوات التعبيرية ، قدرة على نسيج الأسطورة الرومانسية فالحلم الرومانسي ليس تقسيراً للأحداث ، أو تغييراً للمواقف ، وإنما هو تجسيد مواز لها ، أى أنها بمثابة المرأة « الحاضرة » لكل ما يدور في العالم الرومانسي ، أن الحلم هنا من عناصر الواقع الرومانسي ، ومن هذا العاطفي ينبع أبطال الرواية ، حيث تشكل فكرة الزواج ، والخصب ، الخلاص ، بما هو ليس خلاصاً من العربي ، بالأفرقة النبيل ، بل في ذلك الهجين الذي يمزق الوعي الملتبس ، ويفك إلتباسات التاريخ ، ويعيد الذاكرة المفقأة إلى موقعها في الذات المتنمية ، إن واجب كل سوداني أن يسأل نفسه : من نحن كشعب ، وأن يحدد في ذهنه كل العوامل البناء ، التي تقرب وتوحد بيننا جميعاً (...) كثيراً مانحاول أن نؤكد على عوامل جزئية في هويتنا لاتعطي الحقيقة كلها (...) إنذا تصر على نصف هوية لا يعترف بها العالم الخارجي ، وتقف مانعاً لبناء وحدتنا في الداخل / ص ١٨٢ من الرواية إذن « بذرة الخلاص » ، هي قصة التوتر الفكري والقلق الميتافيزيقي والأستلة الحارقة المتعلقة بالهوية ، ومعاناة الإنسان في إسترداد الذاكرة والذات ، فرزر الذى تستهل به هذه الحكاية ، ولد في الأسر « كانت أمّه حبلٍ به عندما قرر قومها إستبدالها بشقيقها الأسير .. » بعد أن وضعت حملها « رزق » أنتزع منها ، فصار « منبتاً » أعيد إنتاجه في « وسط عربي » . ويترب رزق عن والدته ودلالات هذا البتر عن الجذور الثقافية والاجتماعية والنفسية ، بكل ما فيه من محتوى تعسفي وقسري وقهري عنيف .. هذا الإحساس بالبتر هو ما يجعل رزق يتتفوق ويحاول فعل شيء يوازي عالمه المفقود ، أو ينقطط معه ..

يتزوج رزق من أمينة التي تشكلت من موقع اجتماعي مشابه له « لون بشرتي كما ترى .. يختلف تماماً عن ألوان بقية أسرتي ، لدرجة يتعذر معها الحكم أى من جنسهم وعنصرهم / ص ٣٥ من الرواية » ، فامينة تعانى من كراهية أسرتها للونها الأسود والدها تحديداً ، أو هي تعتقد ذلك وهو ما يدفعها للهروب ، بعد اكتشاف والدها لعلاقتها برزق ، وأثر مجابهه رزق له .. يتزوجان رغم أنف والدها الذي يتطلع إلى تزويجها من عربي أبيض اللون .. وهكذا - يجد رزق نفسه ممزقاً بين موقفين اجتماعيين ، والجنوبين ينظرون إليه كعربي ، فهو « مندكور » تمت إعادة إنتاجه ، وأنبنت عن جذوره « سائل رزق نفسه ، لماذا يعتقدون أنتي عربي ، فاثنا دينكاوى أمّاً وأباً ، ولا أقل سواداً أو طولاً من أى واحد منهم ، فهل يعقل أن يكون لون بشرتي أو تقاطع وجهي هي السبب / ص ٤٧ من الرواية » . ويتعرف رزق على تاريخه الشخصى عندما تشاء المصافة أن يلتقي والدته التى تخبره بحقيقة وتحضر مباشرة ، فيحمل معه حكايتها / حكايتها وأسطورة الجد المؤسس وروح الأسلاف منذ عبور « النهر العظيم » ، وتقديم القرابين لروح الفتاة الخالدة التي

تتماهى فيما حدث لوالدة رزق ، لتشكل بعد سنوات طويلة حياة إبنته "إرادة" ، وتصبح خلاصة تجربة التاريخ والأرض والإنسان ، كما يتمثلها فارس المخلص لشعبه، ابن إرادة ، كخلاصة للتجربة الإنسانية والبيولوجية في السودان «الهوية» ، ففارس الخليط من الدينكا والطور والنوبين والعرب ، والذى تنسجم فيه كل هذه العناصر بمؤثراتها الثقافية والاجتماعية ، وقدراتها الخلاقة ، يمثل خلاصة القول الذى تأسست الحكاية عليه وتماهت فيه ..

* خاتمة :

هذه الحكاية / القول (بذرة الخلاص) ، تمثل قصة الانفصام التى يعيشها عدد كبير من السودانيين ، كعرب وأفارقة فى آن ، ويقدر ماهى حالة فصامية ، يقدر ماهى مأساة اجتماعية تكشف خلف التخلف الرهيب أحد عناصر هذا التخلف الرهيب ، تختصر فى أشكال العلاقة الإنسانية ، بين الأفراد والطبقات والعصور ، ولكن مأساة الحضارة تتجاوز هذه الأسطورة وتختلطها إلى معالم الوجود الإنساني الأكبر فى كفاحه البطولى لاكتشاف سر الأسرار ، لاكتشاف معنى حياتنا ، كما يقول دكتور غالى شكرى وفي مسيرة البحث عن معنى لهذه الحياة يمضى رزق ومن بعده إرادة وفارس للإسهام فى الإجابة على أسئلة لاتهانى هي لحمة الانفصام وأس الجرح فى الرواية والازمة فى الواقع ، ولبنة الهاجس الذى يمسك عمرى ومفاصل الفشل السياسى والاجتماعى وإنهيار مشاريع التحديث والتعميم والتقدم وبناء الدولة الوطنية الحديثة فى السودان.

(*) هذا المقال ملخص لورقة تم تقديمها من قبل الكاتب فى ندوة مركز الدراسات السودانية / الخرطوم .. المكتفأ، بزيارة فرانسيس دينق للخرطوم فى العام ٢٠٠٢ م ، قدم الكاتب هذه الورقة ضمن أوراق أخرى تناولت فرانسيس دينق المفكر والسياسي والكاتب الروائى ، بقاعة اتحاد المصارف الخرطوم - عنوان الندوة : « التوزع والوحدة الوطنية فى السودان ».

قصة

زمن البفرة والباباى

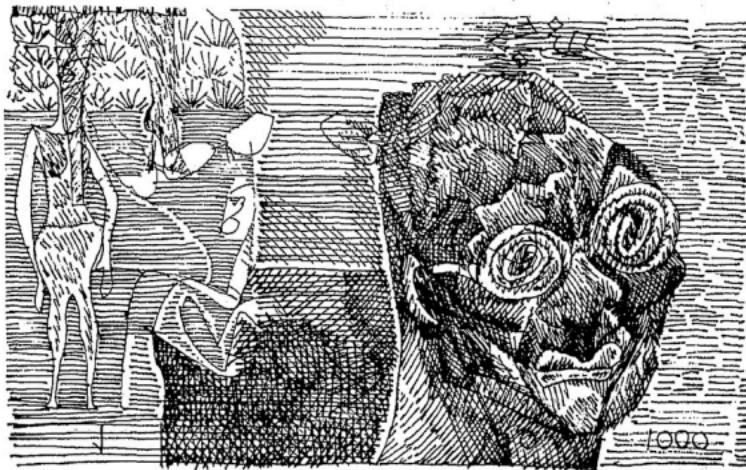
ثريا فرح يعقوب

عائدون .. عائدون .. مالخلاص .. أوقف ضرب وهبوطاً .. تلاع على البعيد بياض .. كبياض النار .. المغنى "أنا وأخوى ملواك .. كل واحد أستاننا وحليب أبقارنا .. امتدت الرقاب .. قال .. ما فى شمال بدون جنوب .. ما فى جنوب .. وصلنا .. حمداً لله .. ياسلام .. لا أصدق .. الدينية .. المدرسة .. القطار .. العشاء .. الصبح بدون شمال.

الرئيس يندع البيان رقم ١، ٢، ٣ .. عائدون .. المساء .. عمرى .. عمرنا .. عائدون .. عائدون تراصينا كشبب موتى .. نصف عراة .. حفاة .. خيام صغيرة وكبيرة مرقمة .. وزعت علينا أوراق فى مقطورات طويلة عيون رائفة تبحث بين مكتوب عليها رقم الخيمة والعدد .. الوجه .. عن رفيق ضاع .. أو أين غاب.

- دى خيمة بتاعى فى جوانبها علت أغطية من البلاستيك تحسباً - دى بتاعى أنا .. أمشى بعيد هناك للملط .. ماذا يعتقدون أكنا نعيش داخل بيوت - يازول أنا ماداير دشمان ما انت اطلع بس مسقفة !! .. عائدون .. جائعون .. تائهون بدأت - كدى جيبوا ورقة دى خلى إيتا أقرأ .. أصوات المحركات تنذر بالانطلاق صوب المدينة إيتا يقرأ شنو دى نمرة "٥٠" .. غلطتنا سحابة ترابية حمراء .. شعورنا - بالله شوق زول = دى .. دى نمرة "٥٠"؛ كلن المفروزة .. كشجيرات فى صحراء قاحلة .. كدى أينوره .. هنا دى "٥٠" دى ؟ .. اكتسبت لوناً ترابياً .. اختلط سوادنا بتراينا .. - معيش ياخوى كدى ورى ورائنا دى وين ؟ عائدون .. عائدون .. تأرجحنا يمنة ويسرة علوًّا مر على الخيام موزعون ..

- كم نفر جوه خيمه دى؟
 - يابت بقولك الحليلي ..
 - خمسة ..
 - دى .. لا .. دى .. لا .. ياتو بقى؟!
 - ياو دى خمسة بطانية .. خمسة كباتية .. دى الحليلي الصغيرى ..
 - ياو دى خمسة قماش ..
 - خمسة صحن .. خمسة قماش ..
 - شوق يمه دى بالله .. ماتقول جنائزون !!!
 - وينو أكل ؟ ياناس أدو أكلو .. منو قال ادو الا زلت بالدينة ياجارتى .. عشر سنوات متن
 بطانية
 رحيلنا وهربونا من المدينة .. صوت (العتاله)
 قطع حبل أفكاري .. غناء يخرج من أفواهم ..
 صوت أبواب سيارات أخرى .. وقف صوب أو لو كيون قوماي ..
 المبني الوحيد .. يسطع سقفه المعدنى مع ضوء وجهه سوداء .. تصبب العرق منها .. ليعطى
 الشمس .. رجال يحملون على ظهرورهم جوالات مزحة زيتية ..
 "الأونقا" دقيق النرة الشامية الصفراء .. عدى على خيمتنا موزع .. بسكويت .. مصنوع
 صفاتي زيوت .. "بالات" ملابس .. أدوات من دقيق القمع .. وعلب سردين .. وقطعة خبز ..
 وقدرها كبيرة .. وصغيرة .. لأدرى لماذا - بكره صباح يدرى لازم تكونوا جاهزين لأنو
 أضحكنى وأنا انظر لهذه القدور المصنوعة من مافي أكل بجيوا لحدى مكان بتاك .. تسمع
 الألنيوم .. كانت لى جارة شمالية .. عروسه .. صوت صفاره .. تمشى نقيف فى الصف ..
 حضرت لزوجها التاجر بالدينة .. أنجبت ثلاثة صفتبا .. نسوان وعيال براو ورجال براو ..
 أطفال بيتنا .. وحملت فى الرابع .. طلبت من بعدين بليل مكان فى صفتبا عشاء .. أيقظنا
 زوجها أن يسمح لها بالذهاب لأهلها ورؤيه صوت "السفاره" المتكرر .. بعداً وقرباً ..
 أسرعنا .. وجدت نفسى على مسافة بعيدة من
 والديها ..
 - عايزه أمل أنا حا أرسل أجبيها ..
 المرمي وبدا الزحف البطئ
 حضرت الأم وقامت بالسهر وخدمة ابنتها .. وقطعة خبز ..
 "النفساء"
 - بكره صباح يدرى لازم تكونوا جاهزين لأنو
 - يأمى انت ماتخلنى البنى الشغالة تساعدك .. مافي أكل بجيبيوا مكان بتاك .. تسمع صوت
 - يابت أخير أسوى خدمتى برای ماقادعين صفاره .. تمشى تقيف فى الصف .. صفتبا
 نسوان وعيال براو ورجال براو .. بعدن بليل
 يفهموا حديثى ..
 كمان فى صفتبا عشاء .. أيقظنا صوت
 فى مرة قالـت ..
 الصفاره" الطول المتكرر .. بعـداً وقرـباً ..
 - يابت ناوليني "الليلي" الصغيرى ديك ..
 أسرعنا .. وجدت نفسى على مسافة بعيدة من
 - دى شنو هليلي صغيرى دى؟



حملوا أواني الطبع الألومنية الكبيرة "الكنزونات
 أو الطيلات .. لا يهم .. يصررون عليها بعصى
 غليظة .. أطلقوا الزغاريد وبدأ الهتاف يخرج من
 الحنجر .. يسقط التوطين .. يسقط المتعهدين ..
 دخلت أحمل كل مواد الإفشاء .. الجينة تسقط الهيئات الدولية .. الأرض أرضنا .. تحيا
 الدنماركي .. التونة الصينية .. الحليب الهولندي البفرة والباباى .. إتجهوا ناحية الساحة ..
 المحفوظ الأمريكي .. العائدون يأكلون رقصنوا .. شين شين أنا بقى شين شين
 ويشربون ليلاً .. يرقصون .. يقفون .. يأكلون .. مطر ضربوا أنا .. شمس حرقوا أنا .. أنا
 يرقصون .. يرقصون .. يهتفون .. تحيا شين .. شين ..
 منظمات التوطين .. في ليلة لم يجدوا الرغبة في بلد تاي .. وطن تاي
 الرقص .. تسلل العائدون نحو حكام الهيئات إيتا أبا .. أنا مالو
 الدولية .. في ليلة مقمرة جلسوا ينتظرون سماع يتمايلون .. يتخبطون بأجسادهم وخططاً على
 "السفارة" للعشاء .. طال الوقت .. بدأ الهمس أعمدة الخيام .. صباهاً حملوا معاولهم في
 والتحرك الفردى بين الخيام .. أكل مافي .. أكل اتجاه الوادى .. يتغدون .. بلد تاي وطن تاي ..
 مافي .. مجموعة نسائية تحمس للذهب وسؤال تحيا البقرة والباباى.
 المسؤولين وعدن بخبر مفاده خلو المخازن ..

شجرأ نسير إلى ذاتنا

شعر

عثمان البشري

طال الشمس .. وينقطة ..
أم الغصن الذي إستظللته ، مالت به الريح للحياة مدارنا طيراً.
فأنقضى سره الزمن المفرق
والحرية الكبرى دم ، اللحظات
أطفالاً : تنادي الشمس
للحين البسيط ..
عهدى بك الأيام
سوف تعود ذاكرة الليالي
وينقضى عنا زمان الغائبين .
أترى نغيم مابداخنا
للحظة؟!
فنحن ، سامرنا وميض الروح
سافرنا على ماء الحقيقة
وتعمدنا بروحينا .. خفافاً كالغزلات ،
ولكننا نجملها
بما يرضى العصافير
واراء الصغار
إيراقاً

العودة

قصة

مصطفى قرقق

تغسل نفسك بمياه المطر .
نعم في مياه المطر .
لأنك تشعر بذنب تريد أن تتظاهر منه ؟
لا .. أنا نظيف ، وأحب أن أكون نظيفاً دائماً .
لا .. لا أصدقك ، منذ عدت من باريس لم تعد
تشبه أمادو الذي كنا نعرفه
كل شيء تغير فيك : طريقة كلامك ، نظراتك ،
طريقة مشيك ، كل شيء ، حتى طريقة تفكيرك .
لا .. لا .. أنا أمادو ، لا أزال ، لم يتغير في شيء
.. لكنني أحس بتبغ .
لم أستطع هل ت يريد أن تتحدث طول الليل ؟ لا . أنت لست متعينا ، أعرفك ، لقد تغيرت في
كل شيء ، حتى قلبك تغير .
أميادو أمادو .
يارا .. أنت .
أجيبيني . قل شيئاً ؟
لقد نسيتني ، نسيت قريتك ، وأهلك . في
مدرستك في باريس كنت لا تستطيع أن تذكر أن
أمك امرأة سوداء عجوز سوداء ، تجلس في

" أمادو .. أمادو .. أمادو .."
ماذا ؟
لماذا لا تحداش ؟
ماذا ؟
أميادو .. أمادو ؟
ها .. ها ..
هل أنا فعلت أي شيء خطأ ؟
لا .. لا .. لا شيء .
إذن لماذا تحداش ؟
تركتني وحيداً
أجيبيني . قل شيئاً ؟
يبدو أنك كنت في حاجة للمشي .
لا تخاف المطر ؟
لا .. أحبه . أريده يغسلني .

سوق كونيوكوني هذا عيب .. أليس كذلك؟
كبيرة وواسعة لتسع كل سيارات العالم ، المبني
عليه وجميلة لكنها ضخمة وعالية ، باريس مدينة
قلت الحق . أعرف ما أقول ، أيضاً في باريس جميلة ، كل شيء فيها منظم ليجد الناس من
تعرفت على عدد كبير من البناء ، بنات يُبَشِّرُ . كل أركان الدنيا ، الناس تتعايش مع بعضها
دون تمييز في اللون ، كائناً بدون لون ، هل
أكثُر جمالاً مني ، أليس كذلك.

يارا .. صدقيني أمانو لا يفعل هذه الأشياء ، تستطيعين تخيل ذلك ؟ هل تخيلين أناًساً دون
يارا أنا لازل أحب بلدي ، أحب شعبي وأهلي لون على الإطلاق ، هذه هي باريس ، يمكنك أن
أحب أمي ، أحبك أنت.

قلت تحبني ؟
نعم ، أحبك .

أن ترقص ، أن تمتع نفسك بكل شيء دون تدخل
من أحد - هذه هي باريس ، جنة الله في أوروبا .

لكتني سوداء يا أمانو ؟
لقد اعتدنا أن نلعب معاً تحت ضوء القمر ، وصولي لباريس . لكن بعد الصدمة الأولى هذه
نسبح في النهر الصغير ، نأكل معاً ، كنت استعدت وعيي وتوارزني ، فاستطعت أن أتعرف
أعاقب الأشرار الصغار الذين يتحرشون بك ، على الوجه الآخر للمدينة - باريس مدينة باردة ،
تحت الشجرة الكبيرة ، في حديقة القرية ، ألا دائماً ، مُعْظِم أيام السنة - كل واحد يعيش
تنذيرين ذلك يا يارا ؟
نعم أذكر يا أمانو .

أو معارف ، حتى العلاقات الأسرية ليس لها
وجود فعلي ، كل واحد يشعر بالدفء مع نفسه ،
ذلك أيام جميلة ، لاتنسى .

نعم ، بكل تأكيد ، يا أمانو " .

في المساء تسحب المدينة في بحر من نور ، بعض
أمانو؟ صف لي باريس ، ماهي؟ مدينة كبيرة المكاتب تعمل في الليل ، عمل ليلى ، هناك دور
سيئما كثيرة ، هناك أيضاً مسارح ، أندية لليلة .. صحيح ؟ أتمنى زيارتها .

نعم ، يارا - باريس مدينة كبيرة ، كبيرة جداً ، كثيرة ، أماكن اللهو والترويح عن النفس ، أيضاً
الناس هناك من كل مكان ، سكانها خليط ، كثيرة : عروض مجانية ، أفلام جنسية ،
لاتمييز بين الأسود والأبيض ، كل الناس تعمل مجتمعات تحت الأرض ، عصابات سرقة ونهب ،
معاً ، لافرق بين رجل وامرأة في الشوارع بعض مدمنو الخمور ، قتلة وسفاحين ، متسللين ،
الناس تسرع في مشيها صورة باريس صدمتني عاهدان ، و ... و نعم مسقوف من
في اللحظات الأولى لوصولى لها ، الشوارع البناء الجميلات يتظاهرن في الشوارع

لاصطياد الرجال ، نساء من كل الأعمار ، حتى أستطيع أن أعبر لك عن مشاعرى كما فعلت أنت
بنات المدارس تقف في الشوارع لهذا الهدف ، لكن أشعر أنك ستعمل عملاً طيباً كثيراً وكبيراً
نعم ، هذه هي باريس مركز العلم والحضارة ، نعم أمانو .. هذا ما أشعر به . لذلك أحبك ،
أرض المعرفة والفنون والذوق الرفيع ، أرض أحبك ، أحبك .
العلوم والحضارة . نعم هذه هي باريس اليوم ، هذا جميل .
كل شيء في واحد ، كل شيء الباريسين البيض هل تحب المطر
والسود شيء واحد ، كل شيء في واحد ، كل شيء نعم ، أحبه
الباريسين البيض والسود شيء واحد ، لاتمييز لا تغافل منه .
يارا لو أعطوني كل باريس هذه مقابل قطية أمي لا ، على الإطلاق
الصغيرة ، لما قبلت .

أمانو . لقد أعيجتني ، أعيجتني .

لأنك تشعر بذنب تريد أن تتطير منه ؟
لا أنا نظيف وأحب أن أكون نظيفاً دائماً
هذا هو وطني ، بلادي ، بأرضها وأنهارها ،
كنا مرة كاللبن والعسل
وأشجارها وجبالها ، هذا هو شعبي ، أهلي ،
لازلنا كذلك ، ياصاحبة الأسنان البيضاء .
كل شيء هذا أحبه ، وأريد أن يقف معى الآخرون
لازلنا كذلك ؟ ياصاحب العيون المتوجة ؟
لمساعدة أهلاً وشعبي لنبني بلادنا ، هذا هو
نعم لازلنا كذلك

ما يشغلنى الآن ولاشي غيره ييارا .

أحب المطر أحبه كثيراً .

أنت قوى ، أقوى من جذور هذه الأشجار ، لا

وقفة على براشن الزمن اللامألهوف

شعر

السؤال محمد الحسن

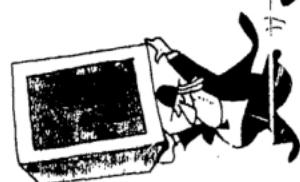
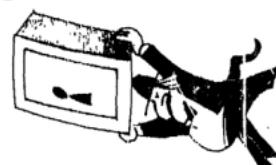
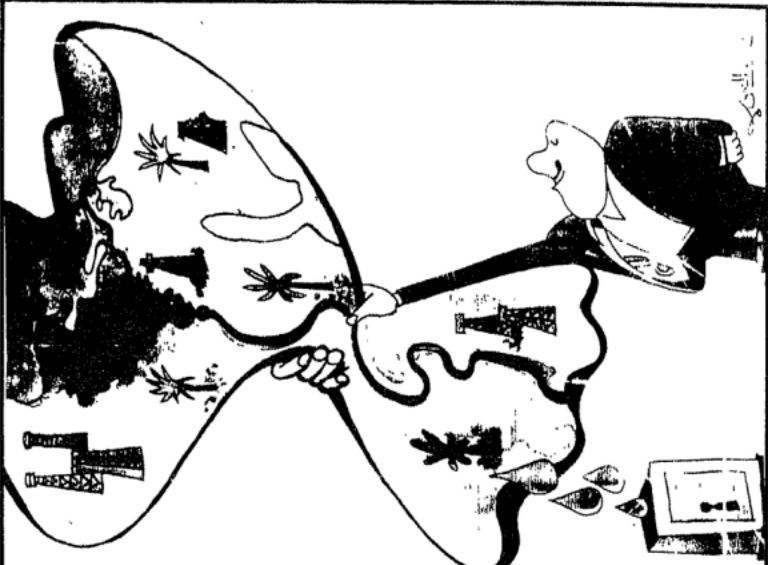
فامتعض المصفصاف والورق البرى
نادينا ما رد
أصدانا ماصد
واعمورية
تجشو على اللبن المراق مدائن الأسفل
والوجع الثقيل
ذكراك يا أرض أنها قواقل الكاكاو تبتكر
التالف
تتألف فيك المساءات المعتقة بالخمور
حزن يحتل روح الأرض يختروع النساء تبتهج كل الأزقة
تنطفي ببرهة الأزقة
يندمل فجأة الحضور

ليس إلا أريحية الانتماء للصنوبر
للصنوبر مهجة تعنق الرحيل
للرحيل أنا
وأنا أرض أمت حزن هذا العالم الهمجي
فك وثاق العشق بالشط
فاندلق الصهيل
ليس إلا الرائين تمرنوا على ضنك النهار
تجزأت أوصالهم .. صلبوا
وماقتني التبليل هو التبليل
وحل على الوقت اندلق



للحزن فيك اعتمال الشمس فى أوردة النبات
 مجريح بيد أن الجرح لم يهادن مرة
 ما ذاق طعم التنازل ما رکع
 طوبى له
 للفراشات يرفضن الختان
 يقسمن أن الله ما جز البنفسج
 اقطع جسد القصائد ..
 صوت :
 وطني توضأً من نشيخ العمر التزم الركوض
 عيناك ألم تلك التى باعنتى للغرباء
 زجتني فى تجاويف السكوت
 صوت ثان :
 الصنوبر أمراه جاءت فى اتصالك بالبحر
 فعلام ترحل فى الشجن
 ظلنى يوم لا ظل إلا ظلك ياوطن

مجبولا على فرح البنات العابرات
 المترعات بالشذى
 والمدى تقاحة ممنوعة فك اشتباكها بالخطا
 احتاج آدم من جديد
 احتاج أن أدخل في المدى
 امتطى خصر حبيبى حتى مشارف قريتى
 من أطفأ هذه القرية في جسدى
 من أفقا الإحساس في الزبد
 واكتبى
 أى المسافة بيني بين المذبحة
 مذبوج لكن رأسى لم يقع
 أى العلاقة بيني بين المجرحة



على قمر أعود إلى تراب

شعر

على الكامل

أحسى عيون المخبرين
وجوه الراحلين
ثم أنهض راحلاً وحدي
إلى ظل بعيد
سفر على عجل ، أنا
رحلة لاتنتهي ...
حقائبى ، زيد على بحر
رملاً تراقصه الرياح
سفر على مهل ، أنا
قصة لا تكتمل
صوت يغضن بكاراة الطرق
يمنحها صغاراً أشقياء

على شمس أعود إلى تراب
أغرس نخلتى
وأطير من رمل
إلى طين
إلى بعض الكتابة.
لم يكن صوتي فقيراً
أو رمادياً كسجنى.....
لكنني أحسى رحيل الظل ..
خاتمة القصيدة.
حدثوني مرة عن ألف باب
وأنا أحاول باب أمى



هل اللغة العربية لغة مقدسة؟

شريف الشوباشي

تقديم

أثارت دعوة الكاتب شريف الشوباشي في كتابه « لتحيا اللغة العربية ، يسقط سيفوه » حواراً ساخناً في الحياة الثقافية المصرية ، ما زالت أصواته متداولة وسجاله مفتوحاً . فقد هاج عليه « حراس الضاد » متهمين الكاتب والكتاب بالسعى إلى تدمير اللغة العربية ومن ثم إلغاء « هويتنا » العربية ، تنفيذاً لمؤامرات خارجية وخطط استعمارية أجنبية .

أما أنصار التجديد والتقدم فقد أيدهوه في دعوته ، ذاهبين إلى أن اللغة العربية ملك لأهلها - كما قال طه حسين - وأن واجبنا تجاهها هو تطويرها لمسايرة العصر ، رافضين الربط المغلوط الذي يقيمه التقليديون بين اللغة العربية التي يتكلم بها الناس (العرب) وبين القرآن الكريم ، بهدف مصادرة أي تطوير أو تجديد أو « مساس » باللغة (ومن ثم المصالح) .

ومساهمة من « أدب ونقد » في هذا السجال الحي (الذي يتعدى طابعه اللغوي إلى رمز لمعركة سياسية فكرية راهنة) ننشر ، هنا ، فصلاً من أهم فصول الكتاب بعنوان « هل لغتنا العربية مقدسة ؟ » لنفتح حوله حواراً رصيناً جاداً من يريد السجال الرفيق . وكما نشره تحية لمزيد ذلك الكاتب الشجاع في هذه القضية الحساسة الشائكة .

« حـ. سـ »

هل اللغة العربية مقدسة؟

من المؤكد أن اللغة العربية تدين باستمرار وجودها حتى بداية القرن الحادى والعشرين للقرآن الكريم ، فلولا القرآن لما ظلت العربية لغة متamasكة يتحدث بها أكثر من ٢٧٠ مليوناً من البشر في العالم أجمع .

ومن هنا فإن علاقة اللغة بالدين من أخطر القضايا وأكثرها حساسية ، وقد أسهمت بعض الأفكار الجامدة التي تقف بالمرصاد في وجه أي تطور إلى تحنيط اللغة وعزلها عن مجارة العصر . وتصب هذه الأفكار في قالب واحد وهو الربط المباشر بين العربية والدين . ويزعم أصحاب هذه الأفكار أن العربية ليست فقط اللغة التي نزل بها القرآن ، ولكنها لغة الدين ذاته وبالتالي فهي محاطة بقدسية خاصة ترفعها إلى مرتبة يجعل المساس بها نوعا من أنواع الكفر . ومن هذا المنطق ظهرت نظرية تصف اللغة العربية بأنها لغة « توفيقية » أي أنها منزلة من السماء وبالتالي فهي متوقفة بجوهرها عن أي إضافة أو حذف أو تعديل يبدى البشر .

وفي مواجهة هذا التيار ظهرت نظرية أخرى ساندها أصحاب العقل تقول إن العربية مثلها مثل باقي لغات العالم هي لغة « اصطلاحية » أي أن الناس اصطاحوا على كلمات ومعانٍ من واقع ثقافتهم وتجاربهم المترابطة ووضعوا قواعد لضبط لغتهم .

وفكرة قدسية اللغة وانتemanها إلى عالم يسمى فوق مستوى عالم الإنسان قدية قدم التاريخ . فالمصريون في عصر الفراعنة كانوا يؤمّنون بالإله تحت رب الحكمة والكتابة ، وكانت اللغة المصرية القديمة تكتب بخطوط ثلاثة هي الهيروغليفية والهيراطيقية وظهرت في توقيت واحد تقربا نحو ٣٢٠٠ قبل الميلاد ، ثم ظهرت الديموطيقية في نحو القرن السابع

قبل الميلاد.

وكان أهل مصر يعتبرون كل هذه الخطوط واللغة نفسها هابطة من السماء وأنها هبة من الآلهة . وكان المصري يرمي إلى اللغة بتعبير مدو نتر ومعناها كلام الآلهة . وكانت القناعة الراسخة هي أن الإنسان لاعلاقة له باللغة ولم يختبرها ولم تتطور أو تتبلور ولكنها هبطت من القوى الفوقية جاهزة للاستعمال دون تغيير أو تديل.

ومن المؤكد أن كهنة آمون وحاشية فرعون ساعدوا على ترويج هذا الاعتقاد . وكان الهدف هو تكريس الكهنوت المسيطر على عقول أبناء الشعب البسطاء وإجبارهم على تمجيل اللغة ، ومن ثم تمجيل الطبقة العليا المكونة من الكهنة وحاشية فرعون الذين يعرفون أسرارها دون غيرهم ، والخوف منهم واعتبارهم حملة المعرفة المطلقة والوحيدة على وجه الأرض.

وفي سومر التي كانت تقع في جنوب بلاد ما بين النهرين (العراق حاليا) والتي ظهرت فيها حضارة شبه متزامنة مع بداية الحضارة المصرية ، كان الشعب يؤمن هو الآخر بأن اللغة السومرية مقدسة.

ويختلف العلماء إلى الآن حول الحضارة التي ظهرت فيها الكتابة أولاً هي مصر أم سومر . لكن المؤكد أن الحضارة المصرية كانت أكثر تطوراً ونضجاً وتركّت آثاراً مازالت تبهر الإنسانية.

وأيا كان الأمر فإن السومريين كانوا مقتنيين تمام الاقتناع بأن الآلهة قد منت عليهم بلغة يتحدثون ويكتبون بها ، وأنه لو لا إحسان الآلهة عليهم لما استطاعوا الكتابة ولا التفاهم فيما بينهم.

وهناك حضارات أخرى قديمة ظلت كل منها أن لغتها نزلت من السماء وأنها ليست من وضع الإنسان الذي يستخدمها . فالذين روجوا لفكرة قدسيّة اللغة العربية لم يأتوا بجديد ولكنهم ساروا على نهج العديد من الحضارات القديمة.

وكل هذه الأفكار حول قدسيّة اللغة لا أصل لها في القرآن ولا في السنة . فهل يفهم من

أى كلمة في القرآن أو السنة أن العرب هم أفضل الشعوب ؟ وهل يفهم من أى كلمة في القرآن أو السنة أن العربية هي أفضل اللغات ؟ وهل هناك آية إشارة إلى أنه يتحتم على جميع الناس تعلم اللغة العربية ؟

فالقرآن نزل بالعربية حتى يفهمه أهل الجزيرة العربية التي هبط الوحي على أشرف زينتها وهو سيدنا محمد صلى الله عليه وسلم . واستخدم القرآن الكلمات والتراكيب المفهومة من أبناء هذا العصر وهذه البقعة من الأرض ، والذين آلت إليهم مسؤولية نشر الرسالة ، وهو ما فعلوه بأمانة بعد الرسول صلى الله عليه وسلم في عصر الخلفاء الراشدين ثم الأمويين ثم العباسيين في عصرهم الأول . والقرآن نزل لكل أبناء البشر في كل بقعة من بقاع الأرض . لكنه هبط في مكان وزمان محددين فكان لابد من أن يفهمه العرب أولاً . يفهمونه باللغة التي يعرفونها وبأمثلة من البيئة التي يعيشون فيها .

فجاءت أمثلة القرآن بالبقرة والناقة والصحراء وغير ذلك . وكان من الممكن أن يعطي القرآن أمثلة بالطائرة والأقمار الصناعية وناظحات السحاب مثلاً . لكن أهل الجزيرة في ذلك العصر كانوا سيعجزون عن إدراك معنى هذه الأمثلة فينتفي الغرض الأول من التنزيل ، وهو استيعابهم لمعانى القرآن وإيمانهم به . ولو نزل القرآن باللغة الآرامية مثلاً لما فهم معانيه أهل مكة والجزيرة .

والقول بأن العربية لغة « توفيقية » أى منزلة من السماء ، وبالتالي فهي لغة مقدسة لا يجوز المساس بها ، هو قول ينافق فيرأى صحيح الدين الإسلامي . فلو كانت العربية مقدسة وتسمو فوق كل لغات العالم لكان العرب قادرين من خلال استخدام هذه اللغة البلوغ إلى مابلغه القرآن من إعجاز . فالعرب في عصر الدعوة كانوا متمكنين من العربية تمكنًا مدهشاً ، وكان بينهم ملوك البلاغة والبيان من فطاحل الشعراء والرواة . وقد تحداهم القرآن في أكثر من آية أن يأتوا بآية واحدة مشابهة لكلام الله فعجزوا عن ذلك .

فقال تعالى :

« وإن كنتم في ريب مما نزلنا على عبدنا فأتوا بسورة من مثله » (البقرة ٢٢)

« ألم يقولون افتراه قل فأتوا بسورة مثله » (يونس ٣٨) .

" أَمْ يَقُولُونَ افْتَرَاهُ قَلْ فَأَتُوا بِعَشَرْ سُورَ مِثْلَهُ " (هُودٌ ١٣)

ولو كانت العربية مقدسة فما الذي أعجزهم ؟ لو كانت اللغة مقدسة وهابطة من السماء لكان الإعجاز في ذاتها ، ولكن العرب قادرين وبالتالي على الإثبات بمثل ماجاء بالقرآن . لكنهم فشلوا فشلا ذريعا . فالإعجاز إذًا في القرآن وليس في اللغة.

وقد وقعت معجزات ذكرها القرآن من أهمها قصة عصا موسى ، التي التهمت ماجاء به سحرة فرعون . فهل يمكن أن نعتبر عصا موسى مقدسة ، وأن كل عصا في الدنيا تنسحب عليها حسنة القدسية ؟ بالتأكيد لا ، فعصا موسى كانت مجرد أداة لمعجزة أرادها الخالق . لكن المعجزة ليست في ذاتها . كذلك فقد كانت العربية أداة لمعجزة القرآن.

وقد أدرك العرب منذ البداية أن القرآن ، وإن كان بالعربىة ، إلا أنه ليس من لغتهم وكانتوا يقولون : ليس بشر وليس بشعر . وقال أنيس الغنارى وهو شقيق أبو ذر : عرضت القرآن على السجع والشعر والنظم والنشر ، فلم يوافق شيئاً من طرق كلام العرب . هذا مع أن القرآن استخدم المفردات المعروفة لأى عربي في البداية آنذاك وكان مفهومها تماماً للجميع . لكنه جاء بشئ غير موجود في اللغة ولم يستطع أحد تقليده وقتها أو بعد ذلك.

وكل هذا يؤكّد لنا إن الإعجاز ليس في اللغة العربية وإنما في القرآن وحده . فكيف نقول إن العربية لغة مقدسة ؟ ومحاولة إحلال الإعجاز القرآني في اللغة التي نزل بها هو خلط لا يسانده المنطق ولا يصحح فهم الدين . لقد نزل الدين الإسلامي لكل البشر في كل مكان وزمان . وكان من الممكن أن يتنزل وبالتالي بلغة غير العربية . وكان إعجازه عندئذ سينبع من ذاته وليس من اللغة التي نزل بها .

ولو كانت العربية لغة مقدسة لكان الدين الإسلامي للعرب وحدهم وللذين يجيئون لغة الضاد دون غيرهم من البشر . وهذا ينافي صلب الدين الإسلامي الحنيف . ولو كانت العربية مقدسة فإن من لا يفهمها لا يمكنه مسلماً كاملاً بالإسلام والإيمان . وهذه الفرضية تخرج من زمرة المسلمين الغالبية العظمى من الشعوب الإسلامية ، كما أنها إجحاف بثواب الملايين من المسلمين الذين لا يجيئون العربية .



A. G. S.

فقد دخل الإسلام في حياة الرسول صلى الله عليه وسلم أناس لا يعرفون العربية فتقبلهم النبي دون أن يثير مشكلة اللغة وعجزهم عن فهمها . بل إن الرسول صلى الله عليه وسلم كان يعتبر هؤلاً مسلمين على درجة متساوية مع العرب الناطقين بالضاد . ويقول الحديث : « لأنضل لغري على أعمى إلا بالتقوى » ، ولم يقل بالنسبة أو العرق أو بمعروفة اللغة . ولو كان الرسول صلى الله عليه وسلم يرى في العربية لغة مقدسة منزلة من السماء لكان من المنطقى أن يعتبر من يتحدث لغة أخرى كافراً وعاصياً لأوامر الله ، ولكن العربي في هذه الحالة فوق كل البشر لأنه يتحدث اللغة المقدسة.

ولو كان صححنا ما يقتضى به البعض في وجهنا من قنسية اللغة العربية لرفض رسول صلى الله عليه وسلم ، وهو أدرى بميشيئه الحال ، أن ترجم معانى القرآن إلى أي لغة أخرى . وهناك رواية معروفة تناقض ذلك حول سؤال سليمان الفارسي عن أبناء جنسه الذين لا يفهمون العربية : هل يتترجم لهم القرآن أم لا . وكان سليمان متatrحاً من ذلك فاستفتى الرسول صلى الله عليه وسلم وأجابه محمد صلى الله عليه وسلم بأن عليه أن يتترجم لهم معانى القرآن بلغتهم حتى يفهموه .

ولو كانت العربية لغة مقدسة لابد لكل مسلم من إجادتها كشرط مسبق لدخوله الإسلام ولا كتمانه ، لفرضها الرسول صلى الله عليه وسلم على غير العرب . وهو ما لم يحدث . ولو فعل الرسول صلى الله عليه وسلم ذلك لانحصرت الدعوة في العرب وحدهم وانتفى بالتالي الغرض الأساسي منها . لكن الرسول صلى الله عليه وسلم كان يدرك تماماً أن اللغة ماهي إلا أداة لتوصيل الرسالة السماوية إلى بني البشر ، وحرمان الفرس أو غيرهم من فهم معانى القرآن يجعل الإسلام دين الخاصة كما هو الحال بالنسبة للديانة اليهودية . فاليهود لا يسعون إلى نشر دينهم بل يحتفظون على أي شخص راغب في اعتناق اليهودية . وهذا عكس منطق الإسلام الذي كان الرسول صلى الله عليه وسلم أميناً عليه فسمح لسلامان أن يترجم معانى الآيات إلى الفارسية .

وبعد انتشار الدين الحنيف بسطت الدولة الإسلامية نفوذها على أراض شاسعة تغطي

أجزاء كبيرة من آسيا وإفريقيا وأوروبا : وقد تبنت بعض شعوب هذه البلدان اللغة العربية كمصر والشام والعراق ودول المغرب العربي . لكن غالبية الشعوب التي دخلها الإسلام ظلت متسكّة بلغاتها الأصلية . وهذا الذي يفسّر أن غالبية المسلمين اليوم لا يجيدون العربية . ولم تخطر على بال الفاتحين العرب فكرة فرض العربية على الشعوب التي خضعت لدولتهم ، وهذا دليل على أن فكرة قدسيّة اللغة لم تكن مسيطرة على الأذهان في العصور الأولى للدولة الإسلامية.

والى يوم فإن غالبية المسلمين في الأرض لا يعرفون العربية . ومع ذلك فإنه لا يمكن التشكيك في إسلامهم وفي صحة إيمانهم . بل إن نسبة المسلمين غير العرب أكبر كثيراً من نسبة العرب المسلمين ، فحسب آخر التقديرات هناك اليوم في العالم ١٢٥ مليون مسلم في حين أنه لا يوجد أكثر من ٤٠ مليون عربي تعداد العربية لغتهم الأم ، من بينهم أكثر من عشرة ملايين من غير المسلمين . أي أن نسبة المسلمين الذين تعداد العربية لغتهم الأم تمثل ١٩٪ من مجموع مسلمي العالم .

ويحسب ببساطة فإن ٨١٪ من المسلمين لا يعرفون اللغة العربية التي نعتبرها نحن العرب - الركن الأساسي للدين - لكن هذه النسبة لا تقترب الواقع الملموس العربي . فالإحصائيات تدل على أن نسبة الأمية في العالم العربي تصل إلى نحو ٥٪ . ومعنى هذا أن نسبة المسلمين الذين يجيدون اللغة الفصحى ٦٪ ، أي أن أكثر من ٩٠٪ من المسلمين يجهلون اللغة الفصحى . التي نعتبرها نحن العرب الركن الأساسي للدين . كذلك وهناك فقهاء عقروا في الدين وهم لا يجيدون العربية إجاده حقيقة مثل أبي الأعلى المودودي والخميني ، حتى وإن كانوا لاتفاق معهما في نظرهما إلى الدين ، وغيرهم كثيرون .

وبالتالي فإن الربط بين الدين واللغة له حدود ولا يمكن أن يكون ربطاً مطلقاً . وهناك في أندونيسيا وมาيلزيا والهند وإفريقيا وغيرهم مئات الملايين من المسلمين الذين لا يمكن التشكيك في تقواهم وفي صدق إيمانهم ، لكنهم لا يعرفون من العربية سوى بعض آيات قصار يحفظونها عن ظهر قلب وكثيراً ما لا يفهمون معناها بدقة . وفي مسابقات تلاوة القرآن الكريم يفاجأ كبار الشيوخ من العرب بشباب من بلاد إسلامية غير عربية يقرأون القرآن

دون أقل خطأً وينطق جميل ، لكنهم عندما يتحدثون إليهم بالعربية لا يفهم هؤلاء الشباب شيئاً ويلجأون إلى مترجم للتفاهم مع الأساتذة المتعارفين.

وقد مرت بتجربة شخصية زادت اقتناعي بذلك عندما أشرفت في باريس على عدد مجلة رسالة اليونسكو ، والذى تم تخصيصه بالكامل للإسلام عام ١٩٨٠ . بمناسبة مرور ١٤٠ عام على الهجرة النبوية . وقد طلبت بهذه المناسبة من الأستاذ حميد الله ، وهو هندي الجنسية ومن كبار المتخصصين في الإسلام ، كتابة مقال لإدراجه بالمجلة . ولهذا الرجل ترجمة شهيرة لمعانى القرآن باللغة الفرنسية . ولم أكد أصدق أن هذا العالم الكبير فى شئون الإسلام لا يستطيع فهم العربية ، وسألته كيف ترجم القرآن فقال إنه يعرف القواعد الأساسية للغة واستعان بكل الترجمات السابقة للقرآن بعدة لغات ، وفي العديد من البلاد الإسلامية يوجد حفظة للقرآن الكريم قادرون على ترتيله أو تلاوته دون أدنى خطأ . لكن المفارقة أن الغالبية الساحقة لهؤلاء لا يفهمون معنى ما يقرأون . وقد سألت بعضهم فى هذا فقالوا إنهم يفهمون المعنى الإجمالي لكل آية نظراً ، لأنها مترجمة بلغاتهم ، لكنهم عاجزون تماماً عن فهم الكلمات ولا المفردات العربية التي تتشكل منها آيات الكتاب الكريم .

فالقول بأن كل المسلمين يبدون العربية هو قول زائف يروج له بعض الذين يدافعون عن نظرية قدسيّة اللغة العربية . ولم يبدأ منطق تقدسيّ اللغة ورفعها إلى مستوى المحرمات التي لا يجوز المساس بها في الظهور إلا بعد وفاة الرسول صلى الله عليه وسلم بسنوات طويلة . وكان الدافع وراء هذا المنطق البعيد عما جاء به محمد صلى الله عليه وسلم هو المزايدة والغلو في كل شيء.

ومن المؤكد أن عرب الجزيرة كانوا مؤهلين نفسياً لتقبل فكرة قدسيّة اللغة . فالحالة التي كانوا يحيطون بها اللغة والبيان وأهميتها المحورية لديهم في الجاهلية وعصور الإسلام الأولى لعبت دوراً كبيراً في تثبيت فكرة قدسيّة اللغة . ويدل ما وصل إلينا من الشعر الجاهلي أن أعلى الفضائل في سلم أولويات العرب آنذاك تبع من مصدرين : "الأول هو الشجاعة والفروسية والثاني هو الفصاحة .

وكانت صفات الشجاعة والبطولة قاسماً مشتركة أعظم مع غالبية ، إن لم يكن كل ،

المجتمعات القديمة حيث كانت القوة هي الوسيلة الأولى لبسط السيطرة والحصول على المكتسبات وقد بحث علماء الأنثروبولوجى والاجتماع كثيراً ولازالوا فى أصل الحروب والعنف عند بني البشر . وأيا كان الأمر ، فإن العرب لا ينفردون بوضعهم الشجاعنة فى أعلى سلم أولويات مفاجراتهم.

أما الصفة الثانية التى كانت لاتقل أهمية عن الأولى عند العرب وأقصد بها الفصاحة والبلاغة فهى خاصية نادرة التواجد فى المجتمعات القديمة . ولا أعتقد أن هناك مجتمعاً فى التاريخ البشري اهتم بالبلاغة مثل العرب . ولتأكيد هذا المعنى وصف الشيخ محمد عبدة البلاغة بأنها « سيدة علوم العرب » . ولم يقل سيدة آداب أو فنون العرب .

صحيح أن الحضارة اليونانية القديمة كانت تولى هي الأخرى أهمية محورية للبلاغة ولكن بمفهوم مختلف . فالبلاغة عندهم كانت تقوم على المعنى أكثر مما تقوم على التلاغب باللغة . كانت تقوم على الإقناع المنطقى أكثر مما تقوم على سحر الكلمات وتنميقها .

ومن المعروف أن السوفسطائيين كانوا يشتهرون بقدرتهم على إقناع أى شخص بفكرة معينة . وعندما يقر باقتناعه بها يقوم نفس الذى أقنعه بالرأى الأول ، من خلال حجاج مختلفة . بإقناعه بعكسه وكان بعضهم يتكسب من هذه الحيل البلاغية . لكنها بلاغة المضمون لا بلاغة الزخرف .

وكان هناك في أذهان العرب في العصر الجاهلي ارتباط وثيق بين البيان والسحر . وهناك الحديث المنسوب إلى الرسول صلى الله عليه وسلم: « إن من البيان لسحراً ». فالعرب كانوا يعتبرون أن الشعر هو نوع من أنواع السحر وأن الشاعر تتملكه قوى خفية تنتفث في نفسه الكلمات والمعانى التي تخرج من فمه شعراً . وكانوا مؤمنين بأن الجن والشياطين تتدخل في عملية الخلق الشعري .

وهذا يفسر أنه من شدة انبهارهم بالقرآن وما جاء به من إعجاز لم يجد المشركون إلا أن يتهموا الرسول صلى الله عليه وسلم بالسحر .

وكان الرسول صلى الله عليه وسلم يعلق على شعر حسان بن ثابت ضد المشركين قائلاً : « لهذا أشد عليهم من وقع النيل ». فالرسول صلى الله عليه وسلم كان يدرك ما للشعر من

وطأة نفسية جباره على عقول أهل الجزيرة ونفوسهم .
والواقع التي تدل على حب الرسول صلى الله عليه وسلم للشعر لاحصر لها . فقد كان
عليه السلام يطرب لشعر الخنساء وشجعها قائلاً : هيه ياخناس .
وعندما دخل الرسول صلى الله عليه وسلم مكة في العام التاسع للهجرة أهدى دم
مجموعه من الكفار . وكان من بينهم الشاعر كعب بن زهير ، ولم يجد هذا الشاعر الماكر
لنبيل عفو الرسول صلى الله عليه وسلم سوى التسلل لمجلسه وإلقاء قصيدة رائعة قال في
مطلعها :

بانت سعاد فقلبياليوم متبوّل متيم إثراها لم يفدي مكبول
فما كان من الرسول صلى الله عليه وسلم إلا أن خلع عليه بردته كما جاء في كتب
السيرة . وهذا معناه عند عرب الجزيرة أن هذا الرجل أصبح في حمایة الرسول صلى الله عليه
وسلم فلم يكن في النبي بالعفو عنه فقط وإنما أنعم عليه بحمايته الشخصية . ومن المؤكد أن
 موقف النبي نابع من رحمته وأخلاقه السامية لكن السبب المباشر في العفو والحماية هو
قصيدة شعر رائعة مسّت الأوتار الحساسة عند محمد صلى الله عليه وسلم .

ويروى عن معاوية بن أبي سفيان (نحو ٦٠٣ - ٦٨٠) مؤسس الدولة الأموية أنه كان
يذكر ليلة الهرير بصفين وهي معركته الشهيرة على السلطة مع على بن أبي طالب (نحو
٦٠٢ - ٦٦١) ، فيقول إنه قد هم بالقرار لولا أن ذكر أبيات عمرو بن الإطناية التي تقول:

أبلى همتى وأبى بلاى وأخذى الحمد بالثنين الريبع
وإجامى على المكروه نفسى وضربى هامة البطل المشيخ
وقولى كلما جشت وثارت مكانك .. تحمدى أو تستريحى
فقاتل حتى انتصر فى هذه المعركة الفاصلة . أى أن معاوية يعترف بأن لهذه الأبيات
فضلا في إقامة صرح دولته التي امتدت إلى جبال البرانس .

وظل عشق اللغة ممددا بعد استباب الإسلام وانتشاره . وبعد الرسول صلى الله عليه
وسلم بأربعة قرون ، قال أبو العلاء المعري بيته الشهير :
إنى وإن كنت الأخير زمانه لات بما لم تستطعه الأوائل

ولم يطلب منه معاصروه من العرب أن يخترع شيئاً جديداً أو أن يخرج قاعدة من قواعد الطبيعة التي عجز سابقوه عنها. لم يطلبوا منه أن يشفى المرضى أو أن يغير الحديد إلى ذهب . كل الذي وجدوه لتعجيزه كان أن يجد حرفًا جديداً يضاف إلى أبجديات العربية . ويقال إن أحد أطفال معمرة النعمان طلب منه أن يأتي بالحرف التاسع والعشرين الذي عجز السلف عن الإتيان به.

وتدل هذه القصة إن صحت على مدى تأثير الناس وحتى الأطفال باللغة وأنها أهم شيء في حياتهم.

وكان عشق العرب الأول هو التلاعيب بالكلمات والبحث عن الغريب في الشكل أكثر منه في الجوهر . وقد بلغ استظهارهم لمهاراتهم واستعراضهم لعضلاتهم اللغوية ان تبادلوا رسائل تقرأ فيها الجمل من اليمين أو اليسار كما جاء في رسائل القاضي الفاضل والعماد الأصفهاني مثل: « سر فلاكبابك الفرس » أو « سور حماة بربها محروس » ، وقد امتد هذا الجهد المنزوف عشا إلى الشعر فيقول أحدهم :

مودته تدوم لكل هول وهل كل مودته تدوم
ومن الواضح أن المعنى مسطوح ومكرر . لكن هذا ليس مما قالهم هو التلاعيب بالألفاظ والزخرف الذي لا طائل من وراءه .

وكان واصل بن عطاء أحد مؤسسي فكر المعتزلة يلشع في حرف الراء . فكان يتفاداه بقدر الإمكان في خطبه وكلامه . وله خطبه كاملة في التحرير على بشار بن برد لا يرد فيها حرف الراء على الإطلاق . وهي تعد في أدبيات العرب فتحاً كبيراً ، يفوق الاختراعات التي أحدثها كثير من المسلمين في تاريخهم المجيد في مجال العلم والمعرفة . والأمثلة على المكانة المحورية التي لعبتها اللغة في حياة العرب لا تعد ولا تحصى .

وبالتوازي مع اضمحلال الازدهار الثقافي للدولة الإسلامية كان العرب يضيّعون وقتاً أكبر في المحسنات البديعية وتزويق اللغة بدلاً من البحث في المعانى والأفكار الجديدة .

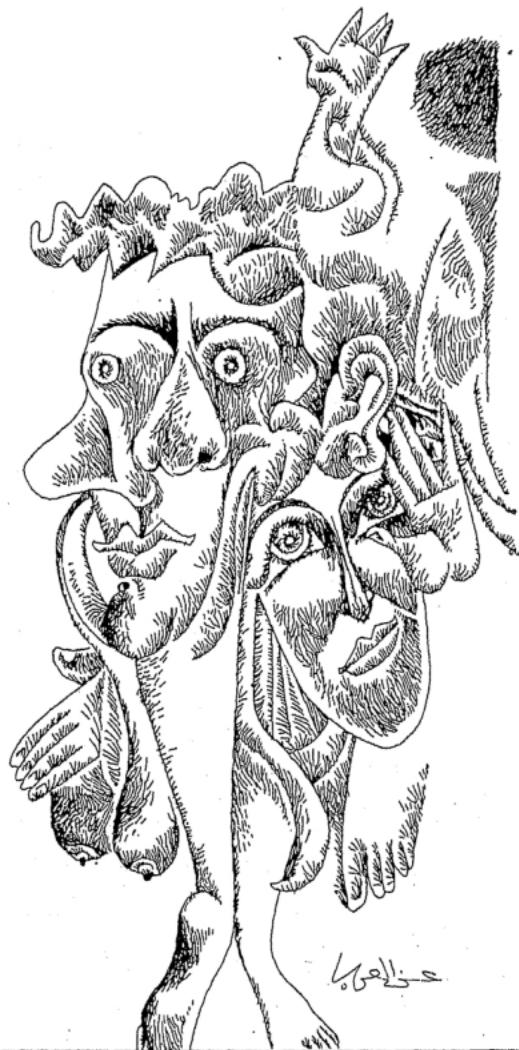
وكان الاهتمام بظاهر اللغة من مؤشرات تخلف الحضارة العربية الإسلامية . ونظراً للأهمية القصوى التي كان يوليها العرب للبلاغة فقد كان من المنطقى أن تكون المعجزة الوحيدة الثابتة التي أتى بها سيدنا محمد صلى الله عليه وسلم تأييدها لدعوهه هي القرآن . فقد هبط كتاب الله بلغة لم يعهد لها العرب وفوجئوا بها تماماً فسحرت ألسنتهم وعاونت الرسول صلى الله عليه وسلم على كسب المؤيدين والمربيين . فلكل أمة وسيلة إقناعٍ تتبع من عاداتها وقناعاتها وخيالها الجماعي .

فالمعجزات التي أتى بها سيدنا عيسى كانت تناسب سكان فلسطين الفقراء الذين كانت ترعبهم فكرة الموت والفناء . فجاء المسيح بمعجزات تلهب مشاعر أهل زمانه ومكانه . فكان يبرئ الأكمه والأبرص ويحيي الموتى . كما جعل مجموعة ضخمة من مردديه يأكلون ويشبعون بسمكة واحدة وقطعة خبز واحدة يكتفيان شخصاً واحداً بالكاد .

أما عرب الجزيرة وخاصة أهل مكة فقد كان يسحرهم البيان وحسن تنمية الكلمات .. وكان نجوم هذه المجتمعات هم الشعراء والرواة الذين كانوا يتفنون في اختيار المفردات والمعانى ليخلبوا عقول سكان الجزيرة . وكانت اللغة هي أداتهم التي طوعوها للوصول إلى أغراضهم فصارت ركناً أساسياً في حياة المجتمع البدوى والحضري في زمن الدعوة .

لذلك فعندما تقرأ الانجيل تستشعر أن الناس في عهد المسيح كانوا يؤمنون بالدين الجديد الذي كان يبشر به بفضل المعجزات التي كان يأتي بها عيسى ، وكانت المعجزات من أهم أدوات نشر الديانة المسيحية بعد وفاة المسيح . أما عند ظهور الإسلام فقد كان تلاوة الآيات حسب ما نعلم من كتب السيرة هي التي تفتح للناس طاقة الإيمان وتشرح قلوبهم للدين .

ومعروف قصة دخول عمر بن الخطاب الإسلام عندما هجم على بيت أخته لردعها عن الدين الجديد فخارط قواه وأنهزمت عزيمته العدوانية أمام بلاغة الآيات التي استمع إليها من سورة طه . وفي كل الأفلام والتمثيليات الدينية نلحظ كم كان يتأثر الناس بتلاوة الآيات الكريمة فتدمع عيونهم وتعترفهم حالة من الخشوع والانسياق النفسي لما يتلى عليهم . فاختلاف الثقافة والطبع والعادات جعل لكل مجتمع مفاتيح خاصة لتقبل الدين الجديد



. وبالنسبة للعرب فقد كانت البلاغة هي الباب الملكي الذي فتح أمام الإسلام مجتمعات مكة ثم المدينة ثم باقي الجزيرة العربية.

ومن غير شك أن نزعة إشار الجنس العربي عندبني أممية لعبت دوراً كبيراً في انتشار فكرة قدسيّة اللغة العربية قضيّاً بعد انتقال الرسول الكريم صلى الله عليه وسلم إلى الرفيق الأعلى كانت السلطة الدنيوية . وكان السؤال الذي يُورّق الجميع هو : من يحكم أمة الإسلام ومن أحق بخلافة سيدنا محمد صلى الله عليه وسلم ؟

وكان هذا السؤال وراء الفتنة والحروب المتعاقبة التي عرفها العالم العربي الإسلامي دون انقطاع منذ حروب الردة حتى تفسخ الدولة الإسلامية الذي انتهى إلى سقوط بغداد في أيدي المغول عام ١٢٥٨.

وبعد أن نجح معاوية بن أبي سفيان في وضع حد للفتنة الكبرى واستتب له أمور الحكم على أثر اغتيال على كرم الله وجهه عام ٦٦١ ، عمل على تكريس ما كان معمولاً به منذ وفاة الرسول صلى الله عليه وسلم : أن يكون الحاكم من قريش وحدها دون غيرها . وكان من الطبيعي أن ينبع عن ذلك أفضليّة وخيرية خاصة للجنس العربي وبالتالي للغة العربية.
واستغل أنصار النزعة الجديدة من الأميين نزول القرآن الكريم بالعربية لفرض فكرهم على أعدائهم من كل صنف ولو ومنهم الخوارج والشيعة وأهل العراق بصفة عامة ، وكان معظم هؤلاء من أبناء الأمسّارات التي دخلت الإسلام بعد الفتح وكان معظمهم من غير الجنس العربي ومن خارج الجزيرة العربية.

وقد كتب الكثيرون عن مآثر اللغة العربية وتفوقها عن باقي لغات العالم وتعتمدوا الربط الاصطناعي بينها وبين الدين حتى يكسبوها مكانة عليا ، يجعل الناس يخشون للغة بدلًا من أن يخشعوا للمعنى التي نزل بها القرآن . وهناك مثاث من أبيات الشعر في هذا المعنى . وسأعطي نموذجاً واحداً هو ما أوردته الطهطاوى في « تخلص الإبريز » :

ومن شرف الأعراب أن مهدا
أتنى عربي الأصل من عرب فصح
 وأن المثاني أنزلت بلسانه
 بما خصصته في الخطاب من المدح
وفي كتاب « فقه اللغة » يقول الشعالي (٩٦٢ - ١٠٣٨) بعد وفاة النبي صلى الله

عليه وسلم بما ينافر ٤٠٠ عام :

« من أحب الله أحب رسوله المصطفى صلى الله عليه وسلم ومن أحب النبي العربي أحب العرب ، ومن أحب العرب أحب اللغة العربية التي بها نزل أفضل الكتب ». ثم يسترسل في مقدمة كتابه قائلاً :

« محمد صلى الله عليه وسلم خير الرسل والإسلام خير الملل ، والعرب خير الأمم والعربية خير اللغات والألسنة ، والإقبال على تفهمها من الديانة ، إذ هي أداة العلم وفتح التفهق في الدين ، وسبب إصلاح المعاش والمعاد ، ثم هي لإحراز الفضائل إلخ .. » وهذا الكلام يلخص النظرة التي تربط بين الدين ولغة والتي غذتها العصبية القبلية ورغبة العرب في أن يكون لديهم سلاح قوى يواجهون به تدهور مكانتهم التي وصلت فيما بعد إلى حد الاضطهاد من قبل الأجناس غير العربية .
ويذكر هذا بمحاولات البعض اليوم الربط بين الدين والسياسة وإخضاع السياسة لمعاييرهم الضيقة للدين ، تحقيقاً لمصالحهم الخاصة .

وتشعر دائماً أن هناك جهداً يبذل البعض لإنقاذ الناس بأن العربية خلقت للدين الإسلامي وأن الدين سبب وجودها . لكن الحقيقة مختلفة عن ذلك . فكل الأبحاث العلمية تدل على أن اللغة العربية قد ظهرت قبل هبوط الوحي على سيدنا محمد بعشرات السنين .
وكان العرب أنفسهم في حياة الرسول صلى الله عليه وسلم مقتنيين يخدمون لغتهم . وكانت هناك عدة روايات عن أول من نطق بالعربية منها أن أول من تكلم بلغة الصاد هو إسماعيل بن إبراهيم وأنه نسي لغة أبيه وهي السريانية . وهناك رواية تؤكد أن أول من نطق باللسان العربي هو يعرب بن قحطان وهو أيضاً أول من نزل مع أولاده بأرض اليمن ليتّخذ منها موطنًا لأهله . ولذلك سمى عرب جنوب الجزيرة العربية بالقطنانيين .

وقد أكد حسان بن ثابت شاعر الرسول صلى الله عليه وسلم هذه الرواية الأخيرة بقوله :

أبينا ، فصرتم معربين ذوى نفر
وكنتم قدماً مالكم غير عجمة
كلام ، وكتنم كالبهائم فى القرف
وقد طرأت على اللغة العربية البدائية تطورات كبيرة حتى تبلورت وأصبحت هناك لغة

أدبية مهذبة عرفت بلغة قريش. والأرجح أن لغة قريش كانت هي السائدة قبل الدعوة ، والدليل على ذلك أن كل ما وصلنا من شعر جاهلي بهذه اللغة . وقد يجادل البعض بأن هناك شعراء كانوا يكتبون بلهجات مختلفة لكنها لم تمحفظ بعد نزول القرآن واستبعاد كل اللهجات المغایرة للهجة قريش. والرد على هذا الطرح هو أن المعلمات التي اعتبرها العرب في المحايلية أفضلاً ماعندهم من شعر ، جاءت كلها دون استثناء بلغة قريش التي نفهمها اليوم . ونستخلص من هذا أنه كان هناك شعراء يضعون شعرهم بلهجات مختلفة لكن أفضلاً الأشعار وأرقاها كانت بلغة قريش.

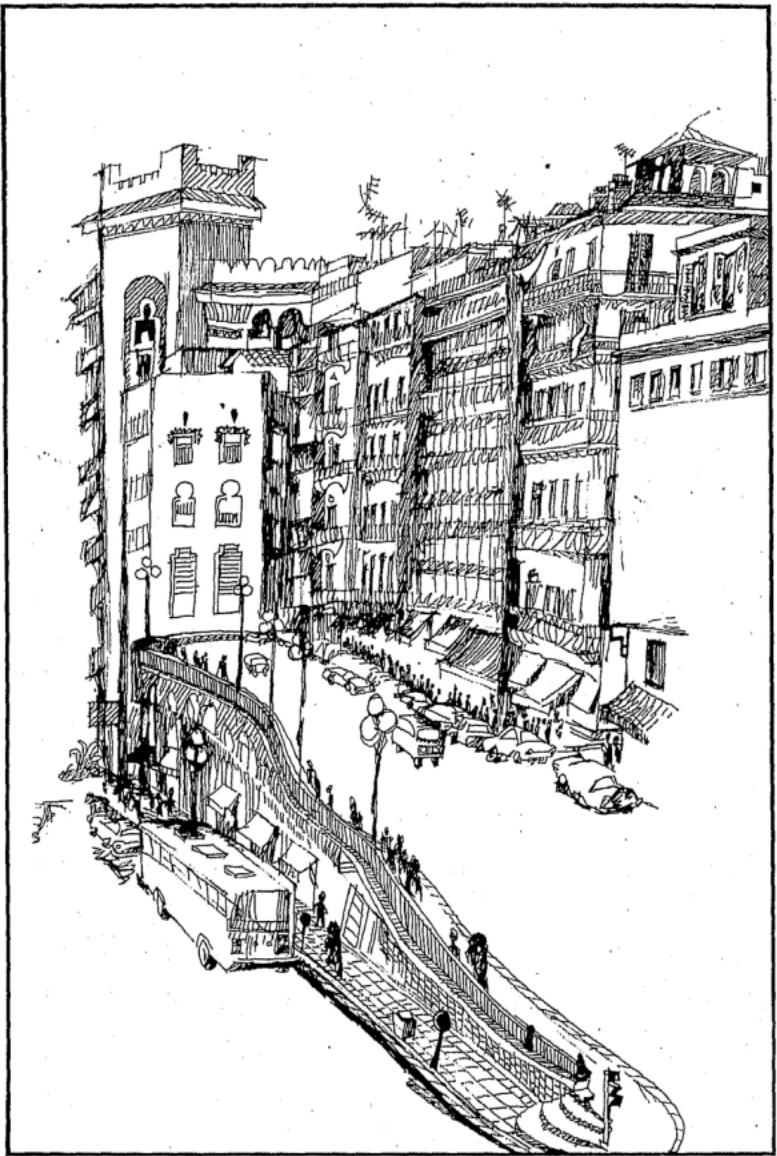
ولكن هل معنى هذا أن العربية هي لغة الدين وحده ؟ وهل معناه أن أي مساس بها يعد مساساً بالدين ؟

الإجابة عن هذين السؤالين هي شرط مسبق أساسى للاتفاق على كيفية ومدى التطوير اللازم للغة العربية في بداية القرن الحادى والعشرين . والإجابة عن السؤالين عندى هي بالنفي القاطع . فقد أصبحت العربية هي لغة التعامل اليومى لأبناء إحدى وعشرين دولة من الدول الأعضاء في الأمم المتحدة . وأصبحت العربية تحتوى على كلمات وتعبيرات لا علاقة لها بالدين من قريب أو بعيد.

وإذا أردنا الحفاظ على اللغة العربية الفصحى بحيث تظل الأجيال القادمة قادرة على فهمها فالحل الوحيد هو إخضاعها لمتطلبات العصر كما حدث لكل لغات العالم الحية بدون استثناء .. أو باستثناء واحد هو اللغة العربية.

وفكرة قدسية اللغة وارتقاء الناطقين باللغة فوق مستوى باقى بقى البشر هي فكرة تتناقض في رأى مع جوهر الإسلام والمضمون العميق للرسالة المحمدية . فرسالة الإسلام تقوم على المساواة الكاملة بين أبناء الإنسانية جموعاً . ولست في حاجة لذكر الأدلة الناصعة على ذلك سواء من آيات القرآن أو من السنة المكرمة.

أما فكرة اللغة المقدسة التي أنزلت على شعب مختار ، فهي فكرة غريبة عن ديننا وإن كانت موجودة في ديانات أخرى . ومنطق أن العرب هم الشعب المفضل لله تعالى هو منطق



ينافي أعظم تعاليم الإسلام حول مساواة أبناء آدم عليه السلام.

ويبلغة عصرنا ، فإن دعاوى تفوق العرب على غيرهم من الأجناس واحتقار اللغات الأخرى غير العربية هي دعاوى عنصرية تحمل كل أفكار نظريات التفوق الجنسي التي يبنيها العالم الحديث وخاصة منذ انتهاء الحرب العالمية الثانية . والمنطق الكامن وراء الفكر العنصري هو أفضلية جنس على باقي أجناس العالم بسبب الصفات المتميزة الالاصلة بأهله وانتفاء هذه الصفات عن الأجناس الأخرى.

وتتجدد في أدبيات الفكر العنصري الغربي كلما يبدو منطقياً عن تفوق الإنسان الأبيض والجنس الآري . لكن هذا المنطق مغلوط من أساسه وقد رفضه سيدنا محمد صلى الله عليه وسلم دون لبس في خطبته بحجة الرداء وفي كل أحاديثه النبوية . فكيف تتقبله اليوم بعد مرور أكثر من ١٤٠٠ عاماً من المفترض أننا نضجنا فيها عقلياً ونفسياً وأصبحنا أكثر وعيَا بحقائق العالم ؟

صحيف أن المدافعين عن تلك الأفكار في العالم العربي اليوم يلبسونها أثواباً براقة جديدة كما يفعل دعاة العنصرية في الغرب . لكن المعنى في النهاية واحد وهو تفوق العرب واللغة العربية على باقي أبناء البشر ولغاتهم جميعاً .

وإذا كانت معرفة اللغة العربية ليست مفروضة على بني الإنسان فكيف نعتبرها نحن لغة فوق كل لغات العالم وبالتالي لا يمكن المساس بها ؟

وإذا أعملنا العقل الذي منحناه إياه الله تعالى لأدركنا أنه لو كانت اللغة العربية مقدسة وهابطة من السماء ، لكان من الطبيعي أن يتحدث بها كل سكان الأرض . فكيف تكون العربية مقدسة في حين أن ٩٨٪ من أبناء البشرية لا يعرفونها ؟ وكيف تكون مقدسة في حين أن أكثر من ٩٠٪ من المسلمين أنفسهم يجهلونها جهلاً تاماً ؟

"بحب السيما" و"بكره" التعصب



كمال رمزي / محمد رجاء / محمود العطار / د. راجي شوقي ميخائيل

رؤية عميقة .. للدين والحياة

كمال ومزى

انطلقت رياح هوجاء حول « بحب السيمما » قبل عرضه ، وكانت تعصف به ، سواء بالمنع التام ، أو بتقطيع أوصاله .. وبعد أن هدأت العاصفة ، ونجا « بحب السيمما » بجلده ، بدا واضحًا أن دلالة الزوابع التي أثارها الفيلم ، لا تقل أهمية مما يعنيه هذا العمل السينمائي المفاجي في حد ذاته.

الحكاية يلفها ضباب كثيف وتحتفل فيها الشائعات بالحقائق ، وتتناقل الواقع من فم إلى أذن ، ليضاف لها الكثير ثم تنتقل مزيدة ، غير منقحة ، من واحد لأخر . فمنذ عامين ، نشرت الصحف خبراً مؤكدًا أن « بحب السيمما » سيمثل مصر في مسابقة مهرجان القاهرة الدولي ، ولكن الفيلم لم يعرض . وتضاربت الأقوال ، قيل أن « بحب السيمما » غير جاهز للمسابقات ، فلا يزال أمامه فترة لتشطيبه .. وقيل أيضًا أن لجنة اختيار الأفلام انتزعـت من « بحب السيمما » جملة وتفصيلاً ، ورأـت أن قبول الفيلـم من المـمكن أن يفتح أبوابـ الجـحـيم على مـهرـجانـ القـاهـرةـ السـينـمائـيـ . بمـرورـ الأـيـامـ ، لمـ يـعدـ يـذـكـرـ أحدـ « بـحبـ السـيمـماـ » إـلاـ فـيـماـ نـدرـ ، وـفـيـ إـطـارـ شـائـعـاتـ تـتحدـثـ عنـ خـلـافـاتـ مـزـعـومـةـ بـيـنـ مـنـتـجـةـ الـفـيلـمـ ، إـسـعـادـ يـونـسـ مـنـ نـاحـيـةـ ، وـمـخـرـجـ الـعـمـلـ ، أـسـمـاءـ فـوزـيـ ، وـكـاتـبـهـ ، هـانـيـ فـوزـيـ ، مـنـ نـاحـيـةـ ثـانـيـةـ . وـبـيـنـماـ أـرـجـعـ الـبعـضـ سـبـبـ الـخـلـافـ إـلـىـ تـجاـوـزـ الـفـيلـمـ

لليزانية المقررة ، فسر آخرون ذلك الخلاف باعتراض المنتجة على العديد من المشاهد والجمل الحوارية.

جدير بالذكر أن « بحب السيما » تم ترشيحه ، وقبوله للعرض في أحد برامج مهرجان « كان » هذا العام ، لكن أسماء فوزى ، غريب الأطوار ، لم يتحمس للمسألة . وحدث هذا أمامى ، فعندما أخطره الصديق على أبو شادى ، المغتبط ، بترشيح فيلمه للمشاركة في المهرجان الراسخ ، تقبل المخرج الخبر بعدم اكتراش يتمتزج بالنفور !

أخيراً منذ أسابيع قليلة ، أخذت الصفحات الفنية بالجرائد تنشر أخباراً تتسم بالتناقض ليس فيما بينها ولكن في ، وداخل ، كل خبر : الفيلم ممتاز ورائع ولكن لا بد من موافقة آباء الكنيسة .. هنا ، وحينئذ ، تفجرت التساؤلات والاستكارات ، فأولاً ، كيف يكون العمل متميزاً ، وجميلاً ، و .. يتطلب تصريحها خاصة من جهة ما ؟ وثانياً ، وهذه الأهم ، لأنها تتعلق بتلك « الجهة ما » ، والتي ستفتح ، بالضرورة ، أبواب النفوذ والهيمنة أمام الجهات المشابهة . بعبارة ثانية أكثر وضوها وصراحة : تدخل القساوسة في الرقابة على الأعمال الفنية ، سيتبعه ، حتماً ، تدخل المشايخ في الحكم على الإبداع كافة.

لم تعد القضية تتعلق بمجرد فيلم ، ولكنها أكبر وأشد خطورة ، خاصة وسط الظروف التي تمر بها معركة الديمocrاطية في مصر ، حيث يكافع المثقفون من أجل إبعاد الأصوات الفولاذية التي تجاهد كي تطبق على أنفاسهم .

أيا كان صاحب الفكرة الفظة أو الاقتراح الآخر ، يتسلّم « بحب السيما » لرجال الدين ، فإن موقف المثقفين المستيرين ، المدرك لما يمكن أن تقول له الأمور ، أدى إلى إلغاء الفكرة وطممس الاقتراح واستبدال هذا الاتجاه باتجاه آخر : عرض الفيلم على مجموعة من النقاد وأهل الفكر لإبداء الرأى واتخاذ القرار .

بعيداً عن تفاصيل المناقشات التي احتدمت في إحدى قاعات المجلس الأعلى للثقافة ، يمكن القول ، إن جمالاً ، إن الحصاد المشرف جاء كالالتالي: هذا الفيلم الشجاع يحتاج لوزارة شجاعة ، ويليق بهذه اللجنة أن تقوم بتلك المهمة . وهي في النهاية مهمة أقل جرأة من صناع « بحب السيما » وفي مقدمتهم : هانى فوزى ، أسماء فوزى وإسعاد يونس .

المرة .. الأولى

أما عن الفيلم المبالغ ، سواء بمستواه السينمائي المختلف عن المستوى العام المتبنى ، لمجمل إنتاجنا ، أو بموضوعه الذي يعد جديداً تماماً على شاشة السينما المصرية .

يبدأ « بحب السيمما » بعنوان « شبرا ١٩٦٦ » ، وصوت الرواية « شريف منير » يحكى عن طفولته ، وبنته وجيرانه .. ومع الصوت الحنون تتحرك كاميلا طارق التمسانى بنعومة ، لترصد جدران المنزل ، والشرفات بما تحمله من أصص البلاط . وتتوقف عند هذا الجار أو ذاك ، وتتسلى من نافذة لتصور مجموعة تتشدّد ترانيم مسيحية.

وثمة « نعيم » - الرواية - حين كان طفلاً في العاشرة من العمر ، يضع نظارة طبية على عينيه ويقطّل من الشرفة إلى الأولاد الذين يلعبون في الشارع . ويوصل « بحب السيمما » التعريف بأشرة الطفل : الأب ، عدى ، محمود حميدة ، الطويل ، النحيل ، بعيونات سميكة وجههم ، يدلّ صباها إلى حجرة الصالون ، بثاثتها المتواضع القديم ، ليجثم على ركبتيه مصلياً أمام صورة يسوعية .. ثم الأم ، نعمات ، ليلي على ، الطيبة ، المتورّة الأعصاب ، المتوجّلة كي تتحقّ بطابور الصباح في المدرسة التي تعمل بها « ناظرة » ، ثم الشقيقة البدنية ، التي لا تتوقف عن التهام سنديونيات المربى .

إذا ، نحن بإزاء أسرة قبطية ، تشغّل الفيلم من بدايته ل نهايته ، وهو أم يحدث لأول مرة على شاشة السينما في بلادنا . فالقبطي عادة يظهر كرجل طيب ، وديع ، زميل عمل أو صديق البطل ، وأحياناً ، تطالعنا الأسرة القبطية وقد سكنت بجوار الأسرة المسلمة ، يتعايشان في ود وسلام . هذه الصورة وإن كانت رومانسية إلا أنها هامشية ، وتقتصر لدفع الحياة لذا فإن رياضة « بحب السيمما » لا تأتي لمجرد اعتماده على « دراما » أسرة قبطية ، ولكن لأنّه يقدم أفرادها بشّر من لحم ودم وروح ، لهم عيوبهم ومزاياهم ، عندهم مشاكلهم وأمالهم وأحباباتهم ، يتشاركون ويتصالحون . يضيقون ذرعاً بالحياة ثم يتوافقون معها ، يكرهون ويحبون ، من بينهم النصّاب والشريف ، المتلقي والمُنفتح . بجملة واحدة : إنهم أناس عاديون .

تفاصيل

كاتب السيناريو ، هانى فوزى ، رسم شخصياته بدقة ، سواء بتكويناتهم الداخلية ، أو تصرفاتهم الخارجية ، وقام المخرج ، أسامة فوزى ، بإضفاء المزيد من التفاصيل ، في النظرة ، واللفتة ، والحركة ، والإيماءة ، على كل فرد في الفيلم ، مما منح « بحب السيمما » قوة حضور أزدادت عمّقاً بفضل الأداء التمثيلي الموفق ، من الجميع . الأب « محمود حميدة » المترزم حتى أطراف أصابعه ونخاع عظميه ، الأخّاصائي الاجتماعي في إحدى المدارس ، يضيق الخناق على أفراد أسرته ، يرى أن « مريدة » ابنته الطفلة قصيرة ، ولایكاد يقترب من زوجته لأنّه يؤمن أن الجنس ليس للمنعة ولكنه لاستمرار الحياة ويعتقد أن السينما مفسدة للأخلاق وبالتالي هي حرام



.. إنه مرعوب من يوم الحساب وهو في هذا يذكروا بالمتزمنين في الأديان كافة . ولكن ثمة جانب آخر في تكوين « عدلي » : إنه رجل شريف ، صادق ، يحارب الرشوة والفساد مما سيجر عليه المتاعب ، إن الفيلم لا يكرهه بقدر ما يشقق عليه ، وعلى المحظيين به ، أفراد أسرته ، الذين يريدهم نسخة منه.

في المقابل ، تبدو « نعمات » زوجته ، الرقيقة ، العطوفة ، كما لو أنها تحب الله أكثر مما تخافه . تاريخها يقول إنها مارست فن الرسم في يوم ما ، وتحولت من مدرسة للفنون التشكيلية إلى ناظرة ، وهجرت « البورتريهات » التي كانت تجیدها ، لأن زوجها يعتبرها حراما . وتكتسست موهبتها ، وأمست تحيل بعض الملابس كي تزيد من دخل الأسرة ، وكما يحدث في الكثير من الأسر المصرية يندلع « النقار » مع زوجها لأن الأخير لا يتوقف عن مساعدة شقيقته ، وشقيقه الذي لا يحتاج.

ليلي علوى هنا ، متوافقة مع دورها ، تتحرك بـألفة داخل شقتها الضيق ، كما لو أنها عاشت فيها سنوات طويلة ، وهاهي في قلقها ، تعود من الباب لتأكد من غلق أنبوبة « البوتاجاز » وتعود مرة ثانية لشكها في غلق صنابير المياه ، وتعود مرة ثالثة بحثاً عن مفتاح الشقة . ولأنها تحمل عدة مسؤوليات ، تبدو دائمًا في عجلة من أمرها ، تدخل من باب المدرسة مسرعة كي تدير طابور الصباح ، وأمام ماكينة الحياة تعمل بلا كلل . إنها نموذجًا للمرأة المصرية البناءة ، التي لايفتها أن تدقق حنانها على طفلها .

ومن ناحيته ، يؤدى محمود حميدة دوره بتفهم عميق ، فالابتسامة لتعرف طريقاً لوجهه ، يعطي انتباها بأنه يعاني من إحساس بالذنب ، أو أنه خائف من ارتكاب الذنب .

أما ابن ، الطفل ، نعيم الذي يجسدته يوسف عثمان ، فإنه محور الفيلم من عينيه نرى الكثير . علاقته معقدة مع والده ، فهو يحب السيئنا ، وينبهر بعالها ، وبالتالي يحب حاله الذي يصحبه إلى دار العرض بين الحين والحين . لكن الأب الغاضب يرهبه بما سيحدث له في جهنم حيث يحرق لحمه المرة تلو المرة . ويتمددأسامة فوزي مع مصوّره طارق التلمساني وضع الكاميرا في مستوى « نعيم » فيبدو الأب عملاقاً ، قاسياً كما يتعمد محمود حميدة أن يbedo صوته المفعم بالتهديد والوعيد ، كما لو أنه قادر من الجحيم .

بدلاً من أن يذعن الطفل لنواهي والده ، يرى في نفسه حالة ميتوساً منها ، ذلك أن عشق السيئنا يمكن من قلبه ، لذا فإنه مقتنع بأنه ذاهب إلى النار لامحالة ، وبالتالي لا ي-abs من ممارسة العديد من الشرور الطفولية .

توسيع الدائرة

تخرج الكاميرا من إطار الأسرة إلى دائرة العائلة . نعمات ، تذهب بابنها إلى شقة والدها ، وهناك يتميز وجهان : جدة الطفل ، العينفة ، قوية الشكيمة المهيأة دائمًا لخوض معركة ، التي تؤدي دورها ، برسوخ ، عايدة عبد العزيز ، بقدرتها الهائلة على إضفاء حيوية ساخنة في المشاهد التي تظهر فيها . ويجلى سحر التفاصيل في علاقتها العادلة مع القبطان التي تريد التسلل داخل الشقة ، فلا تملك عايدة عبد العزيز إلا محاولة ركلها . ومثل كثير من أمهات الطبقة الوسطى في السبعينيات ، تربى الراوigen في الحمام ، وهاهي ياصابع مدرية تخرج البيضة من جوف دجاجة قبل أن تأكلها الدجاجة التي تعودت على هذه الفعلة الشنعاء . ولاحقاً ، بلسانها الحوش ، ستخل عدد مشاهير حامية الوطيس . إنها تعطي مذاقاً واقعياً .

أما الوجه الثاني، فيتمثل في شقيقة نعمات، منه شلبي، الواقعة في غرام شاب بدين، نصف فاشل، ونصف محatal، يكتشف أمره إثناء الزفاف مايؤدي لخناقة داخل الكنيسة، وهي مسألة واردة الحدوث وإن كان بعض التقاض قد انزعجوا منها.

يتبع الفيلم متاعب الأب «علي» في عمله ، حين يصطدم مع ناظر المدرسة الذي يرفض دفع مصروفات تلميذ معدم من صندوق الطلبة . ويتحول الصدام إلى اشتباك بالأيدي يحال في أعقابه «المترتم» النبيل إلى التحقيق .

كذلك ، باختزال ، يتابع « بحب السيما » « حياة الأم » ، « نعمات » خارج بيتها ، حيث تلتقي مفتيش الفنون التشكيلية ، ذكي فطين عبد الوهاب ، الذى يمسح شيئاً من الغبار المتراكم على موهبتها ، ولكن موهبتها تأبى العودة للمعان ، كما يوقد بداخلها أحاسيس المرأة الراغبة والمرغوبة ، فينبع وتنبع ، ليرة واحدة .

على نحو يتوافق مع تصورات الطفولة ، يتخيّل «نعيم» دار العرض كما لو أنها الجنة ، حسب أشواقه : أجنة ملائكة تجمل شكل الواقع عند باب الصالة ، والكشافين أيضا ، الذين يرشدون المترفين لقاعدتهم ، لهم أجنة .. السينما هنا ، هي الحلم الدافئ: الجميل ، المترع بالوعود المتلائمة ، يغيب عنها الفيلم ، بلغة السينما الممحظمة للقيود والتواهي.

أكمل من قراءة

«بحب السيماء» يتسم بأجواء خاصة، يحافظ عليها المخرج طوال زمن عرضه، لذا فإنه يعد عرض حال «ممتع ومشوق لحياة أسرة مصرية، قبطية، في الستينيات». لكن آفاق الفيلم أبعد وأعمق غوراً، ذلك أنه ليس ابن الماضي القريب فحسب، بل ولد الحاضر أيضاً، فالملزمت، حتى

وإن كان شريفاً ، لا يزال يعيش بيننا ، ويحاول بالتخويف والترهيب ، أن يمنع مباحثات الحياة عن ،
وفي مقدمتها تلك الإبداعات التي تغنى الروح.

في بعد من أبعاده ، لا يمكن إغفال دلالة الإشارات المتناثرة لعبد الناصر وعصره وهي في
مجملها تعبير عن سطوة النظام الأبوي السائد داخل وخارج الأسرة المصرية الصغيرة ، وما صوبت
عبد الناصر ، الجريح ، في خطاب التحيى الشهير ، مع غروب الشمس في آخر الأفق ، مع تداعى
صحة ويدن « عدلي » المنهك ، وهو يقود الدراجة وأمامه ابنه ، إلا تعبير سينمائي ، مركباً وليغاً ،
عن حتمية أقوال النظم الأبوية على كل المستويات.

ربما دفع صناع « بحب السينما » بعض أبطالهم دفعاً ، إلى تصرفات تفتقر إلى المبررات أحياناً
، ولا تنافق مع تكوينهم أحياناً .. فتحول « عدلي » إلى الانفتاح على الحياة ، وقبل الذهاب إلى دور
العرض ، جاء أكبر من العوامل التي رصدها الفيلم كأسباب لهذا التغير . إصابتني بنوبة قلبية
وتعرضه للتحقيق في أحد أجهزة القمع . كذلك تبليغ علاقة « نعمات » العابرة بمفترش الفنون
التشكيلية متنافرة مع التسققي القيمي ، الأخلاقي ، عندها .. نعم ، قد يكون لديها أسباباً نفسية ،
لكنها ذات إرادة واعية ، وبالتالي أصبح تصرفها بعيداً عن المنطق . أغلبظن أنه ولد نزعة
أسامة فوزي « الطبيعية » التي تجلب فيلميه السابقين « عفاريت الأسفلت » و« جنة الشياطين »
حيث للغريزية اليد الطولى في سلوك البشر.

قد يكون للفيلم عدة نهايات ، كان على صناعه اختيار واحدة منها ، وهو سيصدّم قطاعاً
لا يستهان به من الجمهور .. لكن من قال أننا لانحتاج لصدامات ، ومن الذي يملك الجرأة على
إحداث تلك المفاجآت .. إن في « بحب السينما » إجابة.

• في العدد القادم •

ملف : أول مرة أخش السينما /

أقلام : محمد العشري ، صلاح السروى ، البهاء حسين ، محمد سعد شحاته ،
هشام قاسم ، سيد الوكيل ، عبد الستار حتية ، السعداوي الكافوري ، قداء سرى
الدين ، مصطفى نصر ، محمد السعيد بوير ، عبد العزيز موافي ، قاسم مسعد
عليوه

« بحب السينما » :

نخل من مصر.. وشجر من إيطاليا

محمد رجاء

يحمل فيلم بحب السينما إشكالية خاصة قلما تظهر في السينما المصرية ، تتجسد هذه الإشكالية في خصوصية الرواية لكل من المؤلف والمخرج ، ويضم رصد هذه الخصوصية من خلال تحليل مبسط لكل من الرؤيتين : - الرواية الأولى "سينما هانى فوزى" : يعتبر هانى فوزى من الكتاب القلائل الذين ساهموا في ظهور سينما يطغى فيها أسلوب المؤلف على الفيلم في مصر ، مثله في ذلك مثل (وحيد حامد - تامر حبيب - مصطفى محرم) ويتصف أسلوبه الكتابي في جميع الأفلام التي قدمها ، على الرغم من اختلاف إتجاهات مخرجي هذه الأفلام (أرض الأحلام لداود عبد السيد - كرسى فى « الكلوب » لسامح باجورى - فيلم هندى لنير راضى) وأكبر دليل على هذا التمييز هو إختلاف فيلم "أرض الأحلام" شكلاً ومضموناً عن سائر الأعمال التي قدمها " داود عبد السيد " من تأليفه ، وتحدد ملامح سينما هانى فوزى من خلال عدة نقاط أولاً :- اختياره للموضوع الذى عادة ما يأتى إجتماعياً ، ويرصد التناقضات داخل الأسرة المصرية - ثانياً :- طريقة معالجة هذا الموضوع والتى تكتسب طابعاً بسيطاً معتمدأ على البناء التقليدى للفيلم ذو البداية والوسط والنهاية - ثالثاً :- أنها سينما لا تخلو من رسالة مباشرة تتبلور ملامحها فى مشهد النهاية حيث لحظة الاستبصار والتصالح مع الذات ، أما الرواية الثانية " سينما أسامة فوزى " وهى

سينما مميزة ، ومستقلة بذاتها ، ومتمرة منذ البداية ، وتظهر بذور هذا التمرد من خلال فيلمه الأول "عفاريت الأسفلت" مع الكاتب مصطفى ذكري ، وتمتد جذور هذه السينما المتمرة . عميقةً من خلال فيلمه الأول طريقاً اجتماعياً يرفض فيه العلاقة الجامدة بين الأب وبنته وبين الأخ وأخته تلك العلاقة التي تستمد طبيعتها من فطرة الهيمنة على الآخر وفرض المطلق الخاص لاحدي الأطراف حتى تعميمه ، يأتي التمرد في "جنة الشياطين" على الطبيعة ذاتها عندما يكشف "رسامة" مع "ذكرى" من خلال رواية الكاتب "جورجي أمادو" (الرجل الذي مات مرتين) ان الموت ليس بفناء الجسد وإنما بفناء الروح ، وتكتيلها بقيود المجتمع والثابت ، وقد عبر الفيلم عن هذا المعنى بتعابير "الوجودية في أقصى درجاتها ومن هنا تتضمن الإختلافات بين سينما أسامة فوزي وسينما هانى فوزى فيبينما يقدم هانى دراما اجتماعية بسيطة تدعى بشكل مباشر إلى التصالح مع الذات بهدوء في النهاية ، يقدم أسامة فوزى سينما متمرة ، متعددة الدلالات ترفض الواقع وتتبذل سليمياته على نحو قاس جداً أم تعهد السينما المصرية من قبل . ويدفعنا ذلك إلى تساؤل هام :- ما الذي يحدث عندما تلتقي هاتين الرؤيتين في فيلم واحد يحمل عنوان "بحب السينما" ٩٩٩

يعتمد الفيلم في سرده للأحداث على أسلوب الرواى ، الذى يقدم إستعراضياً بانوراماً للحظات من حياته ، والراوى هنا هو "نعميم" أو الكاتب هانى فوزى عندما كان صغيراً (شبرا ١٩٦٦) ، فهو يصف من جهة كيف بدأ ولعه بالسينما الذى هو جزءاً من ولعه بالحياة ، وعاملأً هاماً فى تشكيل رعيه بالعالم من حوله ، ومن جهة أخرى وأعم يسرد لحظات ومواقف مرت بها عائلته الصغيرة (والده - والدته - أخته) ، وعائلته الاكبر (جده - جدته - أقاربه) ، وعائلته الكبرى الممتلة فى وطنه وما ألم به من أحداث وهزيمة وإنكشار عام ١٩٦٧ بسبب جمود النظام ، وتضارب المفاهيم ، وإستغلال كل صاحب سلطة لتفوذه وذلك على كافة المستويات (الحاكم - الأب - المدرس - مدير المدرسة - الطبيب ...) ، ولا يقتصر دور الراوى على سرد الأحداث فحسب - كما اعتننا فى أفلامنا المصرية - بل يحلل الموقف ، ويقدم تفسيراته للأفعال وبرر الأفعال ، ويقدم رؤيته الخاصة عن الشخصيات فى سبيل إقناع المشاهد بوجهة نظره ، ودفعه للإيمان بأفكاره ، وعلى الرغم من تعاظم دور الراوى إلا أنه يقدم للمشاهد رسالة الفيلم على طبق من فضة من قصة من خلال جملة "طول عمرى يأكله الدكتوره" ، مش الدكتوره بس لكن كل اللي بيتحكموا فى حياتنا بحجة أنهم فاهمين مصلحتنا" ، والراوى فى سرده للأحداث يجعل مواقف الفيلم زقرب إلى الإسكندرية المترابطة منها إلى الفيلم ذات البئاء الواحد ، وهى سمة مميزة لأفلام السيرة الذاتية بشكل عام ، والتى يجعل الفيلم أشبه بالكتاب الذى يحتوى على مجموعة من القصص القصيرة ، لكل واحدة منها

خصوصيتها مع وحدة الموضوع أو الحالة التي تجمع هذه الشخص من بوتقة واحدة ، وينعكس ذلك بالطبع على الأسلوب الفنى للفيلم ، حيث يبدو كل مشهد خاص فى سرده المرئى للأحداث ، فتؤدى خصوصية كل مشهد فى توظيف عناصره الفنية من تصوير وديكور وملابس وموئل بـ موسيقى . وهذا ما يتضح فى الفيلم حيث أن بالفعل لكل مشهد قطعة موسيقية خاصة به مختلفة عن موسيقى تبتر البداية والنهاية . يؤدى كل ذلك إلى خلل واضح فى ريقاع الفيلم ، يرجع إلى طبيعة الموضوع من جهة ، وإلى اختلاف الرؤى بين سينما كل من هانى وأسامي فوزى السابق بالإشارة إليها من جهة أخرى .

من الواضح أن سينما أسامي فوزى تعانى دائمًا من مشكلة فى الإيقاع ، ويرجع السبب فى ذلك إلى أن مواضيع أفلامه ذاتها تتراوح ما بين عمق التأمل ، وإندفاع الرغبة ، وهو ما يظهر فى فيلمها " بحب السيماء " ، حيث أن لكل شخصية إيقاعاً مختلفاً عن الأخرى ، بل أن لكل شخصية مجموعة من الأفعال تحدد إيقاعات مختلفة ومتباينة مع بعضها البعض لدى نفس الشخصية ، ويترجم تبتر الفيلم هذه الفكرة ، عندما يضم مجموعة من أفيشات لأفلام قديمة منها (طريد الفردوس - النظارة السوداء - دعاء الكروان - المواطن كين) فيتصحرن النظر عمما تحمله تلك العناوين من دلالات واضحة ، نجد أنها زفاف ذات إتجاهات مختلفة ومتباينة إلا أنها مجتمعة فى وحدة واحدة ألا وهى الآلة الضوئية التى تجسد لنعيم أملاً فى رقتابه من الحياة التى يعشقاها ، وابتعدا عن التزمت والإرهاب الذى يمثله له والده ، وتتشابه تلك الآلة الضوئية كثيراً مع الفكرة السابقة عرضها (الكتاب الذى يحتوى على مجموعة مختلفة من القصص القصيرة) ، ويذكر زسامة من استخدام أسلوب الفوتو موئل الذي يسمح هذا الأسلوب بعرضها مثل (الرجل الذى يرش الشارع بخرطوم مياه من شرفة منزله - وشقة الجيران الذى يطلق عليهما نعيم مستعمرة عراة) ، ويرصد هذا الأسلوب " الفوتو موئل " بسهولة الكيفية التى تتغير بها الشخصيات مثل مشهد دخول عدنى الأب السينما لأول مرة فى حياته مصطحبًا أسرته حاملاً ابنه على كتفيه . لاحظ أن الفيلم الذى كان يشاهد الأب فى السينما هو غرام فى الكرنك (مشهد أغنية حلاوة شمسنا الذى يتوازى فيها موقف عدنى مع موقف الملك فى الاستعراض . وكذلك يرصد الفوتو موئل الكيفية التى تتغير بها الأم فى نهاية الفيلم عندما تستكمل أسلوب عدنى الملتزم بعد وفاته ل التربية أولادها فترفض الزواج من مفترش الرسم الذى أحبها ، وتصترخ فى وجه طفليها أمره ناهية ، وتقوم باحرق رسوماتها التى كانت تمثل لها متنفساً للحرية والحياة . وكان التزمت يورث ، والعنف نظام قائم لا يتغير بتغير الأشخاص ، وحيث أن طبيعة الفوتو موئل تختلف عن طبيعة السرد

المرئي للفيلم بشكل عام ، فإن الإكثار من إستخدامه في الفيلم يخل بإيقاعه ، ويظهر هذا السردد على تحوّل متمثّل ، وأعتقد أنها مشكلة مشابهة لما حصل في الفيلم الأخير "لداود عبد السيد" (مواطن ومخبر وحرامي) ، وعلى صعيد آخر لم يستطع مونتاج "خالد مرعي" التحكم في إيقاع الفيلم من الناحية الشكلية ، والسبب الأول في ذلك هو أنّ لكل مشهد إيقاع خاص به يختلف اختلافاً كبيراً عما يسبقه أو يليه من مشاهد ، كما أن المونتير لم يغير الاهتمام الكافي للتصوير فافتقر الفيلم إلى تحقيق التوازن بين الإيقاع الداخلي والخارجي ، خاصة في المشاهد ذات الإيقاع السريع ، كما أن هناك بعض المشاهد التي يشعر المتفرج بأنها لم تكتمل بعد مثل المشهد الذي تعاتب فيه نعمت زوجها لعدم قدرته على إشباعها جنسياً من خلال حوار طويل إندهش بطريقة مقاجنة وغير متزنة ، كذلك يستخدم المونتير أساليب غريبة للانتقال بين بعض المشاهد مثل (المسح الأفقي) وأغلب هذه الأساليب كانت تستخدم في أفلام الأبيض والأسود ، وربما يكون السبب في هذا هو الحنين إلى تلك الأفلام التي كانت تتعرض في زمن أحداث الفيلم !!! إلا أن المونتاج ينبع في تقديم مشاهد تعتبر من أجمل ما قدم في السينما المصرية حتى الآن وأهمها مشهد الحوار أحادى الإتجاه الذى يوجهه عدى إلى الله مخدثاً إيه برجاء وإنكسار - نفسى أحبك زى زبوبا - هنا يبرز المونتاج ببراعة ، من خلال القطع بين ثلاث لقطات فقط مدى المأساة التي يعاني منها عدى ، والتى يخرج منها شخصاً جديداً متصالحاً مع ذاته ومع الآخرين ، ويظهر هذا التصالح في مشهد - أغلبظن أنه سيصبح مشهدأً خالداً خلود المشهد الشهير في فيلم الأرض ليوسف . شاهين عندما تتشبث يدا الفلاح أبو سليم في الأرض وهي تنزف الدماء . وهو المشهد الذي يقود فيه عدى الراجحة وأمامه ابنه فارداً يداه مستمتعاً بنسم الحرية على شاطئ البحير في الوقت الذى تغرب فيه الشمس معلنة عن أقول السلطة الأبوية المتزمتة المجسدية فى الأب عدى الذى يتوفى بعد ذلك المشهد ، والزعيم جمال عبد الناصر عندما يعلن قرار تنحية النهائي عن السلطة . من خلال هذا المشهد وغيره يترجم مدير التصوير طارق التلمساني مضمون الفيلم ويرود من شطحات أسامة فوزي الفكرية ، والتى انعكس على إيقاع الفيلم وأضرب بمونتاجه ، فبينما يحاول الرواى - شريف منير - طوال أحداث الفيلم أن يجعل المشaud يتفاعل مع قضيته ويؤمن بما لديه ، يحقق التلمساني هذا الهدف بمجهود زقل من الرواى وبذكاء شديد وبأسلوب أكثر بساطة في بداية الفيلم ، وذلك عندما يستخدم زاوية تصوير شخصية تعكس رؤية نعيم الذى ينظر لوالده إلى أعلى ، وتظهر هذه اللقطة

Close up على وجه عدى/ الأب ينظر إلى نعيم لأسفل وهو يرهبه ويؤكد عليه بأن السينما حرام ، وبهذا يbedo الأب وكأنه يخاطب الجمهور الذى هو بالفعل داخل السينما ويشاهد

فيلماً سينمائياً ، فيتوحد ذلك الجمهور مع تعيم ويعتقن زفكاره ومبادئه منذ بداية الفيلم وحتى نهايته عندما يترك نعيم أهله يصرخون ويولدون في خلفية الصورة بعد وفاة جده بينما يظهر هو في مقدمة الصورة ضاحكاً على الإسكتش الكوميدي الذي يعرضه التليفزيون ساخراً من رد الفعل التقليدي للأهل على الموت ، ومن جهة أخرى تتحرك الكاميرا داخل منزل الأب على نحو شديد الوعي فهي بطيئة ، لاتقدم إلا حدوداً ضيقية على الرغم من إتساع المكان ، وتبرز الجوانب المظلمة فيه أكثر من المضيئة مما يدل على الإختناق وضيق الأفق داخل المنزل الذي يعبر عن شخصية صاحبه بينما يحدث العكس تماماً في مشهد دخول نعيم السينما الذي يأخذ منحى فانتازياً وكذلك المشاهد التي صورت على شاطئ البحر حيث الأفق المتد والإضاءة المشرقة والجميلة ، وتعبر الكاميرا باهتزازاتها عما تعاني منه نعمت / الأم من إضطرابات نفسية عندما تدخل معرض مقتني الرسم وتجد البورتريه الذي رسمته معروضاً ومحجوراً للبيع ، وفي حقيقة الأمر لا بد أن يخصيص للتصوير وحده مقالاً منفرداً لما يحمله من معنى وجماليات في أن واحد ، وهو ما لا يمكن إنجازه في هذا الحيز الضيق وبالمثل يطول الحديث عن ديكور صلاح مرعي والذي لا يمكن فصله عن التصوير حتى وإن إجتهد البعض.

يقدم الممثل " محمود حميده " - وهو الممثل الأثير لدى أسمامة فوزي - دوراً جميلاً وأداءً أجمل فعلى الرغم من المبالغة في تشدد الأب / عدلي والشكل الحاد الذي تتسم به إنفعالاته يأتي أداءه غالياً من المبالغة أو الافتعال ولعل السبب في ذلك أن المضمون يعبر عن شخص حميده ذاته الذي يصرح في مواراته بمدى علاقته بالله وما هي نظرته للموت ، فلم يبتعد جميده عن شخصيته وقدم ما يقره بالفعل ، أما ليلي على نعيم تؤدي دوراً مختلفاً بشكل تقليدي ، تتجه في العديد من المشاهد وتتحقق في مشاهد أخرى خاصة التي تحتاج إلى التقائية في التصرف وتبتعد قليلاً عن لحظات التأمل والتفكير العميق ، والعكس يحدث مع الفنانة القديرية عايدة عبد العزizin فهي شديدة التقائية وصاحبة ردود رفعائية وطبيعية إلا أن دورها في السيناريو مرسوم بشكل هامشي ولم يقدّمها بشكل مؤثر ، مثلها في ذلك مثل منه شلبي وإدوارد اللذان لم يقدما أى جديد بل أداءً بارداً خال من أي إضافات لدورين يستخدمهم الكاتب . من أجل تدعيم رؤيتها فحسب عن رفض التقليدي التي تخنق الحب والعلاقات الرومانسية في البداية ، ورفض سلطة الزوج ضعيف الشخصية الذي يربى حقوق دون أن يؤدى ماعليه من واجبات ، في نهاية أحداث الفيلم حيث تطلب شقيقة نعمت (تؤدي دورها منه شلبي) الطلاق من زوجها (يؤدى دوره إدوارد) ، أما عن الممثل والمخرج " ذكي عبد الوهاب " فكنت أتوقع منه أكثر من ذلك قبل مشاهدتي للفيلم ، فقد اقتصر أدائه على تزويج جمل الحوار في السيناريو دون التعبير عن الحد الأدنى من المشاعر التي يحملها مدوخ تلك



الشخصية يجسدها زكي على الشاشة ، يبقى في النهاية بطل العمل الطفل يوسف عثمان فهو موهبة مقبولة كانت تحتاج لaran أكثر ، ولكنها مشكلة السينما المصرية دائماً في إعداد ممثلي موهوبين من الأطفال.

في النهاية يعتبر فيلم " بحب السينما " اجتياحاً جميلاً لأنثى من فناني السينما المصرية ، ولكنه أشبه باللوحة التي ظهرت بالفيلم ولم ترض الفنان الشيوعي ومفترش الرسم ممدوح حيث أنها تجمع بين نخل من مصر وشجر من إيطاليا وهذا ماحدث في الفيلم على مستوى التناول السينمائي حيث الاختلاف الواضح بين إتجاهات كل من المؤلف والمخرج.

"حب السيماء": وبناء الشخصية الدرامية

محمود العطار

هل يتعرض فيلم «حب السيماء» إلى العقيدة المسيحية ، أو ينتقد الأداء الديني للكنيسة القبطية ؟ لا أظن ..

فال فكرة التي ينقلها الفيلم تحمل أكثر من مستوى ، قد تبدو في أولى المستويات أنها ضد الدين المسيحي أو بالأدق التزمت الأرثوذكسي ، وفي أعلاها أنها ضد الدين بعامة . وبينهما يقف مستوى يرفض القهر بكل أنواعه ، سياسياً ، أم دينيا ، أم اجتماعياً .

فعلى المستوى الأول لم ترد جملة أو إشارة في الفيلم تسخر من أو ترفض شعيرة خاصة بالديانة المسيحية ، أو تشريعياً معيناً بالكنيسة القبطية . بل إن مارأيته كان تهكمًا من أمور عامة لا تخلو منها أي ديانة كالصوم ، والصلوة ، والتحريم الذي يطال كل مباحث الحياة ، حتى المعاشرة الحلال بين الأزواج !

وهذا التشدد في التحرير ليس مقصوراً على ديانة بذاتها ، فبداخل كل دين هناك جمادات ومذاهب من أدنى الشرق إلى أقصى الغرب تحرم ليس فقط التليفزيون كما فعل رب الأسرة عدلي - محمود حميدة الذي أمسك بأعلى مناطقه الفنية نضجاً - بل تحرم كل وسائل المدينة الحديثة . ولكن التزمت الذي يكتب صاحبه لدرجة العجز كما شاهدنا عدلي وقد عجز جنسياً عن إسعاد

زوجته "نعمات" - ليلي على - بسبب مایمارسه على نفسه من قهر .
وهنا نقترب من المستوى الثاني في فكرة الفيلم ، وقدوضح ذلك القهر جلياً من المشاهد الأولى ، حيث يلقن عدلية ابنه «نعميم» ، وقد أسماه أبوه بذلك الاسم لأن النعيم هو الجنة ، وباعتقادى أن من يحمل الاسم لابد له من نصيب منه ، لقته درساً بشعاً في الخوف ، وصور له عذاب الجحيم ، وذلك كله بسبب حب نعيم الجارف للسينما . فهو يكاد يعبدها والأب يراها خطيبة كبرى والجميل في هذا القهر باسم الدين أنه جعل من نعيم طفلاً عديمياً ! فإذا كان الله معذبه في كل الأحوال لأنه عاشق للسينما وهي من أكبر الخطايا ولن يستطيع التخلص عن مشوقته فإن كل شيء مباح لأن العذاب واقع واقع .

أما عن رفض الدين لذاته ، أى دين ، فيمكن أن نفهمه من المشهد الرابع الذى ارتد فيه عدلية عن تزمته ، بل ربما عن دينه ، متسائلاً عن معرفة الله ، فنحن نقول ونقول عن الله ولكن هل نعرفه ؟ هذا سؤال مشروع وخطير لأنه يحمل المعنيين ، الأول : هل يمكن أن نؤمن بشئ لا نعلمه ؟ والثانى يوحى بأن معرفة الله تختلف عن التدين . فقد اعترف لله بأنه لا يحبه على الرغم من تدينه البالغ فيه ، بل هو يخافه . فهل المعنى أن الله محبة ، وأنك لن تحبه حتى تعرفه ؟ ربما .. إنما كيف تم إقحام القهر السياسي جنباً إلى جنب مع القهر الدينى فى سياق يبدو متألفاً بينما هو ليس كذلك ؟

المأخذ الأكبر على هذا العمل الفنى إن الفكرة أو الأفكار التى أراد أن يطرحها الفيلم جاءت أقلى وأعلى من صياغتها فنياً ومعالجتها درامياً .

فهذه المستويات التى أتحدث عنها لم تتضمن بشكل فنى تتصدر فيه الأفكار من خلال سيناريو محكم البناء ، وعبر شخصيات ومواقف لم تفرض فرضياً على الفكرة التي في ذهن المؤلف . فنحن بداية ليس لدينا قصة تتضمن من خلال المعانى والأفكار ، إنما العكس صحيح ، فاما منا أى حاول المؤلف أن يضعها فى قالب فنى . والقصة السينمائية تشتراك مع الرواية الأدبية من حيث إن المؤلف تكون لديه فكرة معينة ومسيرة فى ذهنه ، يريد أن يصوغها فنياً ، فيشرع فى عملها . وكلما استطاع الكاتب أن يترك لشخصياته وأحداثها الحرية والساحة الكاملة للتعبير عن فكرته كان أكثر موهبة أدبياً . بينما لو ظلت الفكرة مسيطرة على ذهنه بحيث لا تستطيع نفسه أن تنفك للحالة الأدبية الخالصة ، فإنه يكون آنذاك مفكراً أكثر منه أدبياً .

فالقهر السياسي لم يظهر إلا من خلال مشهد وحيد ، تعرض فيه عدلية إلى استجواب شرس من الأمن ، لم تره بل شاهدنا أثره على وجهه ونفسيته المنهارة بعد عودته إلى منزله . وخلاف ذلك كانت الخلفية تحمل صوت عبد الناصر واسميه وتصريحاته وصوره كعلامة على القهر السياسي

الذى يتعرض له البلد ، وكمعادل للقهر الدينى الذى يمارسه عدلى على نفسه وأسرته . حتى نأتى إلى ذروة هذا القهر ثم التخفف منه ، بعد ما أحدث من آثار . فلم يتمحرر عدلى من قهره لذاته ولأسرته ، على المستوى الفنى ، إلا مع تتحى عبد الناصر من منصبى السياسي على المستوى الفكرى . فلاح خبر التتحى فى الأفق ، كخلفية لمشهد الدراجة والبحر والشمس الغاربة ، اعتراضاً بنكسة يونيو التى هي بدورها من نتائج القهر والاستبداد ، وقد توازت مع هذه التكسة القومية نكسات أخرى ، اجتماعية وأخلاقية ، تعرضت لها الأسرة - مرض نعيم وعدلى وخيانة نعمات - وكلها مبعثها القهر . فالابن أصبح عندما تعرض للأمطار هرباً من استبداد أبيه . والأب اختلى قبله بسبب من تزمه الضاغط . واستسلمت الزوجة للشيطان استسلاماً مزدوجاً ، في جانب منه بتلبية لنداء التحرر ، وفي الآخر رغبة منها فى إشباع حرمانتها الجنسى .

والذى يصلنا من محاولة الربط بين القهر الدينى والسياسى أن العلاقة بينهما منقوصة ، فالربط هنا بلا رابط . المعروف أن الاستبداد السياسى ، الذى مارسه عبد الناصر لم يؤدى إلى التطرف الدينى ، إنما هزيمة ٦٧ هى التى بعثته من مرقه ، والهزائم المتتالية ، إضافة إلى القهر الحالى هو ما جعله سمة هذا العصر .

ربما أراد الكاتب أن يقول إن الحالة السياسية الراهنة تؤدى إلى التطرف الدينى ، لكنه أسقطها لأسباب رقايبة على فترة الستيينيات ، إنما تظل الأسباب منقطعة بين عصرنا الحالى بإنجازاته الوهمية وفشلها التاريخي ، وبين عصر الثورة بحقائق هزائمها وانتصاراتها . فالثورة ، وهى مسألة عظمى عند تناولها الفنى ، حشرت فى سياق ليس بحجمها . ويظل الربط بين القهر السياسى والدينى صورة فى ذهن المؤلف ، بينما العلاقة بينهما لم تتلحظها الفنى من الكتابة السينمائية .

أو ربما أراد الكاتب أن يدين القهر بإطلاقه ، سياسياً ، ودينياً ، واجتماعياً ، بما يترتب عليه من سوءات ، الهزيمة ، والخطيئة ، والبلاء . لكن هذه الصور جات مفصولة "اسكتشات" مفردة ، فغياب السيناريو عدم وجود قصة نشاهدها من خلال تسلسل متजانس للمشاهد ، أو حوار يكشف لنا أعمق الشخصيات ، ويعمل على بناء الأحداث فى وحدة مضفرة بلا تداعيات منسابة .

ومن المشاهد التى تشعرنا بعدم التالق بين الأحداث ، وغياب التجانس بين المواقف ، مشهد الطفلة التى تطلع نعيم على عورتها ، أو الشخص الذى يتصل بأم نعمات - عايدة عبد العزيز (الأسطى الكبير) فى فن التمثيل - ويفغازلها عبر الهاتف ، بطريقة حسية بذئنة ، أو المدرس الذى يستمتع بإيذاء التلاميد ، إلا لو كان إضافة لخاتمة القهر فى الفيلم ! .

إنما تبقى مثل تلك المشاهد مبتسرة بلا مغزى درامي يتطور ويمتد ليصب فى مجرى السيناريو

فيزيده عمقاً واتساعاً . فلم تخدم كثيرون المشاهد والآفكار الأساسية بطريقة فنية أو معنوية . ومن المعانى المهمة التى أراد الفيلم أن يصورها لنا ، أن الكتب حولنا من كل جانب ، فى الأقوال ، والأفعال ، والعلاقات فاللتميد الذى ذهب يشكوا فقره إلى عدلي - الأخلاقى الاجتماعى بالمدرسة - أوحى إلينا أداء الممثل البارع أنه ربما يكون كاذباً . وإن كان فى الزاوية الأخرى من الموقف ، تبدو لنا رغبة المؤلف فى إظهار مدى الحنان فى شخصية عدلى باعطاته السائل من ماله الخاص . ومدى نزاهته وشديدة فى الحق بتهجمه على الناظر فاسد النمة .

ولعل خطيب "نوسنة" أخت نعمات - منة شلبى التى تعلم ماتصنع من فن - كذب عليها وأسرتها وادعى أنه أكمل تعليمه وهو لم يحصل على شهادته العليا بعد ، فحدثت معركة داخل الكنيسة ساعة الزفاف ، وعلى الرغم من الضرب بالأحذية ، وتبادل المسابب بين العائدين ، إلا أن الأب "بشرى" وافق مضطراً على زواج ابنته من هذا المحتال فى نظره .

نحن لدينا كذب فعلاً ، لكنه ليس حقيقياً ، والحقيقة ظهرت فى تاليه عن إبداعه . فهل عدم حصول لمعى على البكالوريوس - وهو المتخصص لكلية التجارة ، ويعمل موظفاً فى الوقت نفسه - سبب كاف لتلك الكتبة المخضوحة؟ أم هو نوع من مكر الأطفال البرئ؟! لم تستشف ذلك من شخصية لمعى بالقدر الملائم . وإن ظهر لنا من طابعها الشهوانى فى البطن والفرج . وإذا سلمنا بالمنطق الفنى للكذب فى شخصية لمعى ودواجهه ، فهل يمكن هذا المنطق ليجعل من هذه الكتبة مبرأ لتلك المعركة الهزلية ، وإتمام الزواج بعدها؟

فلو كان رفض الأب لهذا الزوج بسبب كذبه ، فإن خصيته أثناء دخوله الكنيسة لا تتفق فنياً أو واقعياً مع تبديل رأيه بعد معركة سالت فيها دماء العائدين والقسيس . وإن حاول الحوار أن يقنعنا بتأسیب ليست من القوة التى يجعل الأب يخضع لها . وأهمها عدم "فركشة" الزيجة خوفاً على مستقبل البنى ، اللهم لو كان الأب ضعيف الشخصية ، وهذا لم يشر إليه ، أو أن بعض القبلات والاحسانات التى حصل عليها الحبيبان قبل الزواج كانت معلومة للأسرة ، فاضطررت للرضوخ ، وهذا أيضاً لم يوح به . فمحال أن يحدث هذا فى الواقع ، وبالتالي فإنه من الصعب اختلاقه فنياً .

إن قيل إن هذا من باب "الفانتازيا" فإن "الخوارق الفنية" التى هي أقرب إلى هزل الخيال لها سياق مغاير ، ومنطق مختلف ، وروح أخرى .. فنحن لانستطيع هنا - أن نصدق الكذب أو التعاطف معه . والمشكلة أن المعنى - زيف العلاقات - وهو جد مهم ، أراد الكاتب أن يعرضه فى قالب من الهزل ، لكنك تشعر دائماً أن بينهما تناقضاً .

الشخصية التى تم بناؤها بطريقة متسقة ومقنعة إلى حد كبير ، شخصية الزوجة "نعمات"



وقد أدت الفناءة ليلي على الدور بإحساس صادق ، وفهم واع تستحق عليه جائزة في فن التمثيل. منذ المشاهد الأولى نعرف أنها إنسانة مشتتة الذهن ، لديها حزن دفين ، دائمًا تنسى الأشياء المزليمة قبل مغادرة البيت ، أو تترك المفتاح في باب الشقة . نفسها ليست معها ، أو أنها فنانة تحمل سمة شرود الفنانين الذين ينسون أشياءهم عادة . هذا ما يكتشفه عندما يعلن السيناريوج عن موهبتها في الرسم فمفتش التربية الفنية " مدوح " - ذكي عبد الوهاب قليل الحظ من فن التشخيص - يجيء من الوزارة لمتابعة أحوال حচص الرسم بالمدرسة التي تديرها نعمات ، لكن يكتشف من خلاله أنها فنانة موهوبة . وهذا هو الجانب الآخر من صراع نعمات - مدوح - الذي لم يرق إلى نفس الدرجة من الجودة.

شخصية " مدوح " من الشخصيات التي لا يمكن أن تصدقها وتتجدد لها ملامح ، ليس بسبب الأداء " البارد " فقط ، إنما تقديمها كرسام له سمت التشكيليين الفوضويين مع توظيفه بوزارة التعليم غير مقنع . فهذا النموذج - الفنان / الموظف - فضلاً عن كونه استثناء ، ومن غير المستحب أن يقوم الفن على الاستثناءات إلا فيما ندر ، وإن كان .. فاللاعب عليه يلزم مهارة كبيرة تمنناها قبولة .

film تستعين لنا بأبعاد شخصية مدوح وأعماقه النفسية ، لاسيما أن هذا النموذج قلما سلم من محنـة المثقـف الأبدـية مع السـلطة والـمجتمع . فـشخصـية - المـثقـف / الـبيـروـقراـطـي - تستـحق أـفـرادـاً بـذـاتـها يـلـعـون عنـ مجـردـ حـكـيـهـ لـنـعـماتـ عنـ سـجـنهـ لـأـسـبـابـ سيـاسـيـةـ ، وإـلـحـادـهـ قـبـلـ اعتـقالـهـ ثمـ اـنـتسـابـهـ لـدـينـ وـهـوـ فـيـ السـجـنـ ، كلـهاـ مـحـكـيـاتـ بـلـ مـلـامـحـ وـاضـحـةـ أـوـ توـظـيفـ يـثـرـيـ الشـخـصـيـةـ فـيـ عـلـاقـتهاـ معـ نـعـماتـ أـوـ مـعـ نـفـسـهـ أـوـ مـعـ الشـاهـدـ أـيـكـنـ تـخلـيـ خـطـيبـتـهـ عـنـ وـهـوـ فـيـ المـعـتـقلـ ، كـمـاـ ظـنـ هـوـ نـفـسـهـ ، أـوـ تـنـازـلـ أـسـاتـذـتـهـ وـرـفـاقـهـ عـنـ مـبـادـئـهـ دـوـافـعـ كـثـيـلـةـ بـاـنـ يـغـيـرـ الـإـنـسـانـ مـنـ مـعـقـدـاتـهـ ؟ـ بـالـطـبـعـ هـيـ كـذـالـكـ .ـ وـالـمـاخـذـ عـلـىـ تـلـكـ الشـخـصـيـةـ أـنـهـاـ لـمـ تـشـبـعـ درـاـيـاـ مـنـ جـمـيعـ الـجـوـانـبـ فـخـلـقـتـ مـبـسطـةـ بـغـيرـ جـوـهـرـ يـطـلـعـنـاـ عـلـىـ عـقـمـ مـثـلـ تـلـكـ التجـارـبـ الـإـنـسـانـيـةـ .ـ

وما يبديه لي أن هذه شخصية تهم المثقفين ، ونموذج من نماذج مثقفي وسط البلد ، قد يجد من يبهره فيغريه بالتناول ، لكن بـأـيـةـ فـنـيـةـ ؟ـ كماـ يـبـدـيـ لـوـيـ كـذـالـكـ أـنـ المـؤـلفـ وـضـعـ "ـ مدـوحـ "ـ عـلـىـ طـرـيقـ "ـ نـعـماتـ "ـ ليـظـهـرـ لـنـاـ الـجـزـءـ الـآخـرـ مـنـ حـيـاتـهـ ،ـ وـلـيـكـونـ تـكـأـةـ درـامـيـةـ تـسـتـندـ عـلـيـهـ نـعـماتـ فـيـ خـيـانتـهـ لـزـوـجـهـ ،ـ بلـ خـيـانتـهـ لـنـفـسـهـ ،ـ ثـمـ نـدـمـهـ الـأـلـيمـ الـذـيـ رـأـيـاـهـ فـيـ مشـهـدـ مـشـاهـدـ دـاخـلـ الـكـنـيـسـةـ وـهـيـ تـعـرـفـ ،ـ لـيـسـ لـأـحـدـ مـنـ رـجـالـ الدـينـ ،ـ إـنـماـ لـهـ بـداـخـلـهـ .ـ

أمر آخر يتصـلـ بـعـدـ الـاتـسـاقـ فـيـ شـخـصـيـةـ مدـوحـ ،ـ يـتـيـنـ لـنـاـ عـنـ تـقـيـيـمـهـ لـفـنـ نـعـماتـ مـنـ خـالـلـ مشـهـدـ الـمـقارـنـةـ بـيـنـ لـوـحـتـيـهـ لـلـمـرـأـةـ العـارـيـةـ .ـ الـأـلـيـ رـسـمـتـهـ عـلـىـ هـيـةـ منـبـسطـةـ ،ـ وـالـأـخـرىـ بـشـكـلـ

أقرب إلى الانكفاء ، فعلمـنا من حوارـها معهـ أنـ الأولى رسمـتها حينـ كانتـ فيـ بلدـتهاـ المـنـيـاـ أـثـنـاءـ دراستـهاـ الجـامـعـيـةـ . بينماـ الآخـرـيـ رـأـيـناـ كـيفـ تـسـلـلـتـ منـ غـرـفـةـ نـومـهـ لـلـيـلـ ، كـىـ تـمـارـسـ مـوهـبـتهاـ فـيـ جـنـحـ الـظـلـامـ بـعـدـاـ عـنـ أـعـيـنـ زـوـجـهـاـ المـزـمـتـ .

وهـنـاـ لـنـاـ فـوـقـةـ مـعـ "ـمـدـوحـ"ـ لـأـنـهـ أـبـدـيـ رـأـيـاـ بـعـدـاـ كـلـ الـبـعـدـ عـنـ الـفـنـ الـحـقـيقـيـ .ـ إـذـ يـقـرـرـ أنـ الـلوـحـ الـأـولـيـ أـجـمـلـ لـأـنـهـ أـكـثـرـ تـحرـرـاـ ،ـ وـعـلـىـ "ـنـعـمـاتـ"ـ أـنـ تـلتـزمـ تـلـكـ الـروحـ ،ـ بـيـنـماـ الـآخـرـيـ تـبـدوـ كـانـهـ مـسـجـوـنةـ وـمـكـبـلـةـ ،ـ وـعـلـيـهـاـ أـنـ تـفـكـ هـذـهـ الـقـيـودـ .

وـالـحـقـيقـيـ أـنـ الـذـىـ يـجـعـلـ الـفـنـ جـمـيـلـاـ مـعـ دـعـمـهـ هوـ الصـدـقـ فـالـلـوـحـ الـثـانـيـ رـسـمـتهاـ فـيـمـاـ يـشـبـهـ الـأـسـرـ الـحـقـيقـيـ ،ـ لـذـلـكـ هـىـ فـيـ رـأـيـ أـكـثـرـ فـنـيـ ،ـ رـبـماـ لـأـنـهـ تـعـبـرـ عـنـ الـأـلـمـ الـذـىـ يـوـقـطـ الـمـوـهـبـةـ ،ـ أـوـ لـأـنـهـ تـرـجـمـةـ حـيـةـ وـلـحـظـيـةـ لـتـلـكـ الـفـنـ الـأـسـيـرـ ،ـ وـفـىـ الـحـالـتـيـنـ يـبـدـعـ لـنـاـ الـفـنـانـ أـصـدـقـ أـعـمـالـهـ تـائـيـاـ .ـ هـذـاـ إـلـاـ إـنـ كـانـ غـرـضـ مـدـوحـ غـيرـ فـنـيـ ،ـ أـىـ كـانـ يـرـوـضـ قـرـيـسـتـهـ ،ـ وـهـىـ زـوـجـةـ لـأـخـرـ ،ـ لـلـيـاقـاعـ بـهـاـ بـاسـمـ الـفـنـ وـالـتـحـرـرـ .ـ لـكـنـاـ لـمـ نـشـعـرـ أـنـهـ وـغـدـ خـاصـةـ وـقـدـ تـقـدـمـ لـلـزـوـاجـ مـنـهـ بـعـدـ مـوـتـ زـوـجـهـ؟ـ؟ـ

قـرـبـ الـنـهاـيـةـ كـانـ الـمـشـهـدـ الـمـوـحـىـ ،ـ وـقـدـ اـعـتـلـىـ نـعـيمـ وـعـدـلـىـ دـرـاجـةـ تـدـورـ عـجـالـاتـهـاـ عـلـىـ ضـفـافـ الـبـحـرـ سـاعـةـ الـغـرـوبـ ،ـ فـىـ صـورـةـ شـاعـرـيـ تـحـمـلـ مـعـنـىـ التـحـرـرـ ،ـ كـمـاـ تـبـنـىـ عـنـ قـرـبـ اـنـتـهـاـ دـورـ عـدـلـىـ وـغـرـوـبـهـ عـنـ الـحـيـاـ .ـ وـهـوـ مـاحـدـثـ فـعـلـاـ لـكـنـ بـعـدـ ذـلـكـ الـمـشـهـدـ بـقـلـيلـ ،ـ حـينـ دـخـلـتـ عـلـيـهـ زـوـجـتـهـ فـيـ مـحـرـابـهـ ،ـ وـقـدـ أـسـلـمـ الـرـوـحـ فـيـ وـضـعـ الـتـبـعـدـ .ـ رـبـماـ يـقـسـرـ لـنـاـ هـذـاـ الـحـدـثـ أـحـدـ الـمـعـانـىـ الـتـىـ طـرـحـاـهـ فـيـ الـفـيـلـمـ ،ـ إـنـهـ مـنـ الـمـكـنـ أـنـ تـتـمـسـكـ بـايـمـانـكـ فـيـ غـيرـ تـزـمـتـ بـعـدـمـاـ تـكـونـ قـدـ عـرـفـتـ اللـهـ ،ـ وـمـسـ حـبـهـ قـلـبـكـ ،ـ وـلـنـ يـتـائـيـ هـذـاـ إـلـاـ بـالـعـتـرـافـ وـالـصـدـقـ ،ـ وـمـواـجـهـةـ الـفـنـ مـثـلـمـاـ فـعـلـ عـدـلـىـ لـحـظـةـ اـرـتـادـاهـ!

أـمـاـ آخـرـ الـمـاـشـاـدـهـ الـتـىـ تـوجـزـ أـحـدـ أـهـمـ الـمـعـانـىـ الـأـسـاسـيـةـ فـيـ اـسـمـ الـفـيـلـمـ ،ـ وـقـدـ أـدـاهـ بـطـلـ الـرـوـاـيـةـ -ـ الـطـفـلـ يـوـسفـ عـشـمـانـ ذـلـكـ الـاـكـتـشـافـ الـثـمـنـ -ـ هـوـ الـمـشـهـدـ الـذـىـ يـعـيـشـ فـيـ تـعـيمـ مـعـ "ـالـصـورـةـ"ـ مـنـ خـالـلـ شـاشـةـ الـتـلـيـفـزـيـوـنـ ،ـ ذـلـكـ الـوـاـفـدـ الـجـدـيدـ عـلـىـ مـنـزـلـهـ ،ـ وـقـدـ تـمـتـ الـاـسـتـعـاضـةـ بـهـ عـنـ السـيـنـيـاـ .ـ فـنـعـيمـ يـحـبـ الـصـورـةـ بـاـطـلـاقـ مـنـذـ كـانـ يـحـمـلـ لـعـبـتـهـ الـتـىـ يـرـىـ بـدـاخـلـهـ الـصـورـ .ـ فـلـمـاـ أـحـدـ نـعـيمـ الـصـورـةـ لـهـذـهـ الـدـرـجـةـ؟ـ

عـلـىـ مـدارـ الـفـيـلـمـ الـنـفـقـ الـكـذـبـ حـولـ نـعـيمـ مـنـ كـلـ جـانـبـ ،ـ فـكـانتـ الـصـورـةـ بـالـنـسـبـةـ لـهـ هـىـ -ـ الـفـنـ /ـ الـصـدـقـ -ـ الـبـدـيـلـ لـكـذـبـ الـحـيـاـ .ـ فـمـوـتـ جـدـهـ لـحـظـةـ مـاـشـاـدـهـ الـأـسـرـةـ لـلـتـلـيـفـزـيـوـنـ لـمـ يـعـرـهـ الـطـفـلـ أـنـتـهـاـ .ـ بـلـ إـنـهـ أـعـادـ تـشـغـيلـهـ بـعـدـ أـنـ أـخـلـقـتـهـ نـعـمـاتـ تـنـاسـبـاـ مـعـ الـمـوـقـفـ .ـ فـكـانـ يـقـولـ لـهـمـ اـمـضـواـ أـنـتـمـ فـيـ أـكـاذـبـكـمـ وـدـعـونـيـ اـسـتـغـرقـ مـعـ فـنـيـ!

وـلـنـ عـابـ عـلـىـ مـشـهـدـ تـبـولـهـ عـلـىـ النـاسـ أـثـنـاءـ تـلـقـيـ الـعـزـاءـ دـاـخـلـ الـكـنـيـسـةـ فـيـ وـفـاةـ أـبـيـهـ ،ـ فـالـمـسـأـلةـ لـيـسـ أـخـلـاقـيـ بـقـدرـ مـاـهـيـ تـنـاقـضـ فـنـيـ وـإـنـسـانـيـ .ـ فـبـأـيـ مـنـطـقـ وـمـشـاعـرـ يـفـقـدـ طـفـلـ وـالـدـهـ ثـمـ لـاـ يـلـيـالـيـ

، بل يبول على رؤوس الأشهاد من المعزين ، وإن كنا نصدق نعيم في مشهد وفاة جده ، وتمسّكه بمشاهدة الصورة ، فمن الصعب تصديقه في موقف موت أبيه .

فلم تكن بينه وبين جده عاطفة تذكر ، فضلاً عن الفارق الكبير بين هذا الطفل وبين ارتباطه بحب الصورة . في حين أنه قد تصالح مع والده عندما أدخله السينما ، واشتري له تليفزيونا . والأهم أنه رافقه على الدرجة بعدما رفض يحيى أن يصطحبه عليها ، فهو يقول لوالده : أنا من يحقق لك أحلامك ، أنا أبوك . فكيف بعد تلك العلاقة الإنسانية الصادقة ينقلب الابن غير حزين أو أسف على رحيل الأب !!

أعلم أن الفن كلما تعددت مستوياته تنوعت معانيه ، فيصبح العمل الفني أغنى قيمة وأكثر عمقاً . لذا قال القدماء "المعنى في بطن الشاعر" . لكن هذا التعدد والتنوع له صيغة تحكمه قادرة على الإيحاء الفني من غير تشتت لذهن متلقي الفن ، أو تبييع للأفكار والمعاني الملاقة عليه . وأظن أن أوجوه بين الشكل والمضمون ، الصورة والمعنى هي التي أدت إلى هذا التشتت ، فلم تقدر على وصل المعاني والأفكار ببعضها البعض في ذهاننا ، وربطها أديباً من خلال الصورة والحوار بالسيناريو المكتوب ، بشخصياته وأحداثه .

والمفارقة في هذا الفيلم أن الصورة التي ظهرت لنا اكتملت لها كل الأدوات السينمائية الجيدة التي اجتهدت عناصرها لتصنع لنا فيلماً عالي المستوى ، بدءاً من موسيقى الموهوب خالد شكري التي تشعرك بنسمات الخريف الحاضر الغائب ، مروراً بالإضاءة الباعثة على العتمة التي تسري في روح المشاهد ، والقابلة على نفسية الشخص والأكسسوارات والأزياء التي تعود بك إلى زمن السينينيات - باستثناء الفنان الكجوال ممدوح - والتي عبرت عن طبيعة الشخصيات وبنياتها وثقافتها بتماثل طبيعي ، انتهاءً بالخرج أسامي فوزي الذي سعى جاهداً لإمتاعنا بفيلم لا يقال عنه سوى إنه عمل سينمائي جيد لا ينقصه . وتلك هي المفارقة . إلا إبناء درامي على ذات القدر من عمق الأفكار وجدتها ، وبينس الدرجة من الجمال الذي بعثته الصورة في نفوسنا . وهو البناء الذي يتحققه مزيد من التضييق والخبرة والدأب الفني ، وهو ما يكتسب ويترعرر في أتون الأيام . ومبروك لأهل السينما فيلم « بحب الصورة ».

« بحب السيمما » :

ثقافة الخوف وثقافة الخلاص

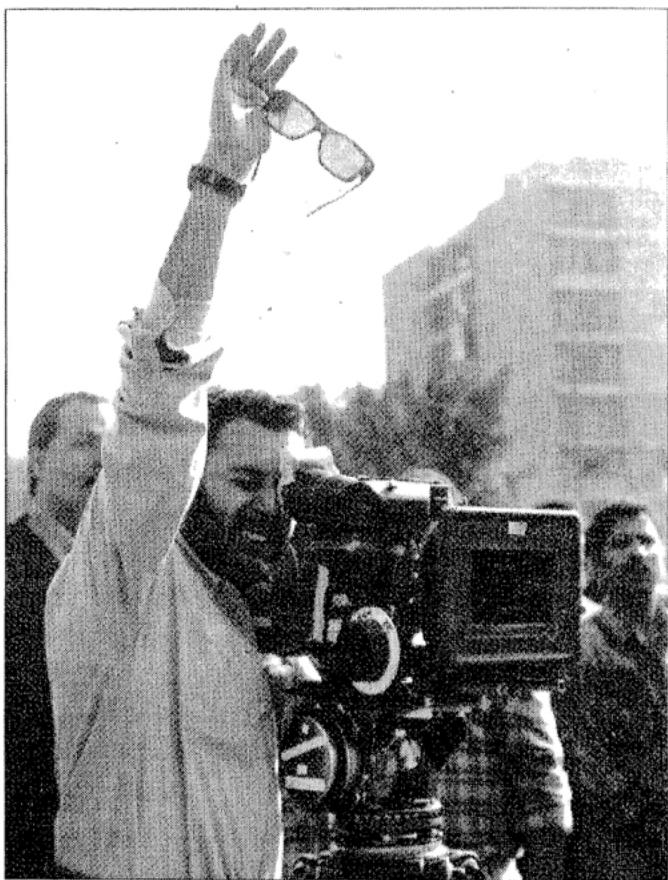
د. راجي شوقي ميخائيل

أبرز فيلم بحب السيمما ظاهرة الحضور القوى للدين في حياة شخصياته من الأقباط فقدمهم وهو يجتمعون للترنيم والصلوة أو يحضرون مسرحية يوسف في الكنيسة ورصد كيف تصوغ المعتقدات الدينية أفكارهم مثل التسليم بالقضاء عند الجدة المريضة ، بل تطبع أحلامهم مثل حلم الطفل بالملائكة يدخلونه الجنة من بوابة السيمما وهذا هو ميراث المصريين كشعب متدين .

قصة الفيلم وشخصياته جديدة تماماً وتم تقديمها ببراعة وفهم عميق لسماتها النفسية والذهنية وبأسلوب واقعى جعل المشاهد يحس بالآلفة معها كما أبرز روح المكان وعراقته فى حى شبرا والموضوع الرئيسي للفيلم هو الحياة الدينية للبطل الذى يتسم تدينه بالغلو والانسحاق النفسي والشعور بالذنب والاحساس المرضى بالخوف من الجحيم وهو يعذب نفسه ويعذب من حوله بتصرفاته معهم كما اعترف هو لاحقاً وهكذا فان خوفه من الجحيم قادة إلى أن يتحول حياة أسرته إلى جحيم ومارس عليهم استبداداً جر عليهم الكوارث بينما تكفل المدرس "أحمد عقل" بترهيب الابنة نعيمة فى المدرسة فالفيلم يكشف ويدين ثقافة الخوف ويؤكد مسؤولية الأب عن خطيبته زوجته وعن إصابة ابنه بالحمى الروماتيزمية التى داهمته عندما خرج الى الشرفة يبكي من قهر أبيه والتي جعلت الطفل يهز رأسه اهتزازات لا إرادية متاثراً بمرضه وهكذا أذى الأب

جسد زوجته بإهماله كما أذى جسد ابنته الذى أصيب بالحمى ناهيك عن إيداعه لروحهما .
وفي صراع مع الخوف تقدم ثقافة الخلاص إذ يلوذ بها الأبطال لكي تتقنهم والخلاص
كمصطلح ديني يعني «النجاة من حياة الإثم والخطيئة والدخول والنمو فى الحياة الروحية النقية
للوصول إلى الملوك السمائى والأرضى فالزوجة تمارس هواية الرسم وتحب فنها وعملها وتستعين
إلى استعادة حب زوجها وعندما تسقط فى الخيانة فى لحظة ضعف فانها تنهض بسرعة وتتوب
بدموع غزيرة قائلة أنا خاطئة ومجرمة وسافلة ثم تمارس الاعتراف فى الكنيسة كما تعترف
لزوجها ، والطفل يتمرس باستمرار ولا يستسلم للأكتاب بل يخلع الملابس الثقيلة التى الزموه بها
ويتفرج على الشرائح المصورة ويتحايل ليذهب مع خاله إلى السيماء والجدة المريضة تقاصم اليأس
بل تتضخم بالحكمة لمن حولها أما بطل الفيلم فان الجانب التبليغ فى شخصيته وهو تعاطفه مع
الطلاب الفقراء قد قاده إلى الصدام العنيف مع ناظر المدرسة ثم رفض الكذب برغم أن المحقق
المتواطئ دعاه إلى الانكار ولكن البطل حمل صليبها حتى النهاية ورفض الكتب وبعد اعتقاله
وامتهانه استطاع أن يخرج من محنته إلى حالة من الكشف والتظاهر وهكذا فان أبطال الفيلم فى
بحثهم عن الخلاص هم مسيحيون حتى النخاع .

ثقافة الخلاص هي ثقافة نضالية لأنها حالة مستمرة لأنها حالة من مقاومة الشر وبناء كل ما هو خير .
أن تفسير وتأويل النص الدينى يمكن أن ينتج هذا النموذج المتزمن فى أى زمان ومكان مثلما
كان الفيلسوف الألماني " كيركجورود " ضحية لأبيه المتزمن ولكن فى حالتنا هذه فان تأثير المجتمع
ومسئولية المذاخ العام عن توليد مثل هذا الغلو لا يمكن انكارها لاسيما وأن الفيلم قد قدم خطأ
سياسياً بهما من صوت الرئيس الراحل جمال عبد الناصر يقول أن إرادة القانون أكبر من مراكز
القوة ثم حديث مفتاح الرسم وانتهاء بخطاب التتحى الذى أعقبه مباشرة وفاة الأب الذى كان
يشعر بالعزلة والافتراض فى ظل مصادرة الحياة السياسية وحل الأحزاب التى كان يجد فيها
متتفقو الطبقة الوسطى الصغيرة متتنفساً لهم بالإضافة إلى إحساس البطل بالقهقہ إزاء فساد
ناظر المدرسة كل هذا ساهم فى خلق التشوه النفسي والظاهرة الذهنية للأب والتي تجمع بين
الرعب الداخلى وإعادة انتاج نموذج الدكتاتور لكي يتسلط على رعيته مع إطلاق شعارات براقة
لهم فهكذا كانت العلاقة بين الراعى ورعايتها فى الفيلم وعندما قمعت السلطة وقتها التعذيبة
السياسية وأمنت الصحف وساد الاعلام الأحادى التعبوى بدا التهشيم السياسى للأقباط بدليل
أن دخولهم للبرلمان بعد ١٩٥٢ أصبح محدوداً للغاية أو معدوماً بعد أن كان يتم انتخابهم فى
الانتخابات العامة فى المرحلة الليبرالية وفي ذلك الوقت بدأت هجرة الأقباط إلى الخارج فالاستبداد
السي政ى والدينى يتبدلان التأثير أو التصدير والاستيراد من بعضهما البعض وعلى صعيد



الأسرة والوطن قاد الاستبداد إلى الفشل المتلاحق لأنه ينطوى على التقصير وضعف الإنجاز وهكذا كشف الفيلم الخطايا الشخصية والخطايا المجتمعية واستخدم الكوميديا ليتحدى بها مناخ الخوف الناجم عن غطرسة المترمذين واستعلائهم.

ورداً على المطالبين بحظر الفيلم أقول أن علينا أولاً أن نتعمق في ثقافتنا السينمائية والحقوقية معاً فنحن بازاء عمل فنى وليس فليما تسجيلياً وثائقياً والدخول إلى أعماق الشخصيات وتحولاتها المختلفة يقربها إلى المشاهدين أكثر من المواقع والخطب فالفن يرسل رسالته من خلال إبراز التناقضات فلقد قدم مثلاً ثلاثة أقباط متخرجين في الخدمة العسكرية في مقابل قبطي واحد تهرب من التجنيد وهو نفس الشخص الذي اختلس القبلات في حرم الكنيسة ثم خدع زوجته ولكن كان من الأفضل المحافظة على قدسيّة دار العبادة بدون خدش لأنها رمز لتراث مئات السنين من التمسك بالفصيلة كما أنها مستجمع لقيم الكنيسة المصرية وفي طليعتها القيم الوطنية والروحية أما الأفراد فليست لهم قداسة أو حصانة وللفنان الحرية في أن يظهر خطایاهم ولا سيما إذا كان يتبع ذلك بتجسيد رحلتهم على طريق الخلاص (على عكس فيلم القاهرة ٣٠) ولقد أدرك المثقفون أن الفيلم يحارب الغلو في أي دين ويحارب الجمود الفكري وأسلوب الترهيب الذي يعد أول أسلحة المتطรفين فالداعوة إلى حظر الفيلم هي في الواقع خدمة وإضافة إلى رصيد المترفرين وذرعية يدخلونها لكي يستخدموا سلاح الحظر حسب أهوائهم وإذا كان الرمز والمجاز هما بعض وسائل تفسير النص الديني نفسه فالآخرى أن نفس المجال للفن لكي يستخدم لغته الخاصة ومن ناحية أخرى فإن المبادئ الحقوقية تتصرف بالعمومية فإذا أيدتنا مثلاً فن الكاريكاتير كإذاعة نقدية فلا يجب أن نطلب عدم رسم شخصياتنا بالذات ويمكن لنا استخدام وسائل الرد الأخرى مثل إصدار البيانات أو الدعاية المضادة ولكن يجب الابتعاد عن الوسائل التي تشد مسيرة الحرية إلى الوراء وبعلينا التركيز على القضايا الجوهرية لئلا تهتز مصداقيتنا لدى الرأى العام وعلينا أن نثق أن سمعة الأقباط ليست هشة كما أن الفن كان وسيظل سلاحاً قوياً ضد التطرف.

صفحات من كتاب : « النزاعات المادية في الفلسفة العربية الإسلامية »

(٦)

النظرة التجريبية للتراث عند المؤرخين

د. حسين مروءة

برز بعد ابن تيمية تياران من السلفيين : تيار يتبع اتجاهه نفسه ، وتيار آخر يتبع الخط الأشعري في محاربة الفلسفة والفلسفه بسلاح الفلسفة نفسها . ومن التيار الأول من أعاد أسلوب ابن الصلاح في تحريم المنطق والفلسفة ، أمثال : ابن قيم الجوزي (١) - (٧٥١ هـ) ، والصنعاني (٢) (٨٤٠ هـ) ، والسيوطى (٣) (٩١١ هـ) . أما التيار الثاني - الأشعري - فقد جاء من المتأخرین الممثلين له من مارس التفكير الفلسفی دون حرج حتى أن بعض الباحثین المحدثین وصف طریقتهم بأنها « توغلت في مخالطة كتب الفلسفة ، والتسب عليهم شأن الموضوع في العلمين (علم الكلام وعلم الفلسفة) وحسبوه واحداً ، واختلطت مسائل الكلام بمسائل الفلسفة بحيث لا يتمیز أحد الفئین من الآخر ، كما فعل البيضاوى (٤) (٦٩١ هـ / ١٢٨٦) في « الطوالع » وعند الدين الابجى (٥) (٧٥٠ هـ / ١٣٥٥) في كتاب « المواقف » (٦) . إن الطابع العام لما وافق القدماء من التراث الفكرى الفلسفى ، بعد ابن تيمية إلى زمان متاخر

يتجاوز القرن السادس عشر الميلادي ، هو طابع هلين التيارين معاً ، رغم الاستثناءات ذات الشأن الكبير . ولكن تيار الأشعرية ظل يحتفظ بموقعه المسيطرة . بالأغلب . على النشاط الفكري في هذا المجال ، فإن كثرة شراح الكتاب الكلامية والفلسفية البارزين ومؤرخي الفلسفة ، في المراحل المتأخرة ، هي كثرة أشعرية ، من ابن خلدون إلى طاش كبرى زاده (١٥٥٠ هـ / ٩٦٣) (٤) . أما الاستثناءات التي أشرنا إليها فتتركز على المتأخرین من فلاسفة الشيعة الذين يبرز في قافتلتهم الأخيرة صدر الدين الشيرازي المشهور به « بالملا صدرا » أو به « صدر المتألهين » . ٩٨٠ هـ / ١٥٧٣ (٥) . والقصد من الاستثناء هنا أمران ، هما : أولاً ، كون فلاسفة الشيعة هؤلاء نظروا إلى الفكر الفلسفى من خارج كلا التيارين السابقين : الجنبي ، والأشعرى ، من حيث الاتجاه المذهبى الصرف ، ثانياً ، كون موقفهم من هذا الفكر يتسم بالانسجام الداخلى . ذلك بفضل تطويعهم مقولاته ومفاهيمه ذات الطابع الميتافيزيقي وفق طبيعة المقولات والمفاهيم الشيعية فى قضايا النبوة والإمامية بالخصوص . لذا كان النشاط الفلسفى الشيعى فى المرحلة المتأخرة من عصور الفلسفة التراثية يتميز - فضلاً عن خصبه . بسماته الخاصة . ولعل أظهر هذه السمات تلك العلاقة الداخلية الحميمة بين النظرة الفلسفية والروح المذهبية . من هنا تراهى لبعض الباحثين ، من شرقين ومستشرقين (٦) ، أن لفلسفة التشيع طابعاً عرفانياً . غير أن ما يبدو فيها من هذا الطابع إنما هو مستمد من ذلك الانصراف الكلى فى مفهوم عصمة الأنبياء . فإن هذا الانصراف ، بالإضافة إلى الظروف التاريخية المأساوية التى تعرضت لها حركة التشيع فى مختلف مراحلها ، قد شحنت التفكير الفلسفى الشيعى بحرارة وجданية متميزة أضفت عليها ذلك الطابع الذى يقترب من الطابع العرفانى . ونحن نقصد هنا الشيعة الإمامية الاثنى عشرية بخاصة ، دون الاسماعيلية وغيرهم.

كان القسط الأوفر من هذا العرض النقدى لمواقف القدماء ، موجهاً إلى المشغلين منهم بالبحث الفكرى ، المنطقى أو الكلami أو الفلسفى أو الأصولى ، ولم نتعرض للمؤرخين منهم إلا حين رأينا هذا المؤرخ أو ذاك بين المشاركين فى البحث التاريخى أو فلسفة التاريخ ، كابن خلدون والشهرستانى . لذا نرى ضرورة الوقوف قليلاً الآن لاستطلاع مواقف المؤرخين القدماء من العرب . الإسلاميين الذين سجلوا فى مؤلفاتهم الوالصلة إلينا كثيراً من ظاهرات المجتمع العربى . الإسلامى فى القرون الوسطى التى تحدد زمن الفكر التراثى . ولكن ، ينبغي أن نلحظ هنا أن تلك المؤلفات التاريخية يغلب عليها طابع التاريخ العام للأحداث أو الأشخاص أو البلدان ، حتى تكاد تكون

المؤلفات المتخصصة بينها بـ تاريخ الظاهرات الفكرية بوجه عام ، أو بظاهرة معينة منها ، قليلة . هذا فضلاً عن فقدان المؤلفات المتخصصة بتاريخ الفلسفة كعلم ، كما نفهمه في عصرنا . لعل الشهستانى وحده انفرد بوضع الأساس لعلم تاريخ الفلسفة على مستوى عصره ، كما انفرد ابن خلدون في « المقدمة » بوضع الأساس لعلم التاريخ الاجتماعي على مستوى عصره أيضاً . لكن ذلك لا يعني أن مؤرخي المجتمع العربى - الإسلامى ذاك قد أهملوا تسجيل الظاهرات الفكرية ، ومنها الفلسفية ، فى مؤلفاتهم . بل الواقع أنه ظهرت لهم مؤلفات تشبه أن تكون تاريخاً متخصصاً فى بعض مجالات الفكر . كمثل ما ألفوه من كتب سميت بكتب التراجم والطبقات : كطبقات الحكماء ، أو الأطباء ، أو الشعراء ، أو طبقات المحدثين (رواة الأحاديث النبوية) ، أو غيرهم (٨) . ومن ذلك أيضاً كتب الفرق والمذاهب التى هي - فى الواقع - تسجيل تاريخي بجانب أساسى من جوانب الحياة الفكرية ، لأن هذه الكتب تعرض لنا المبادئ والأسس الفكرية والنظيرية التي قامت عليها الفوارق والخلافات بين أهل الفرق والمذاهب ، ومنها المذاهب الكلامية والأصولية والفلسفية . يضاف إلى هذا وذاك أنه حتى التاريخ ذات الطابع العام ، تحتوى - بصورة متفاوتة ، كثيراً وتوعياً . على تسجيلات لظواهر أو حركات أو أحداث فكرية ، أو تراجم لمفكرين ، وأحياناً تحتوى على مباحث في هذا المجال أو ذاك من مجالات الفكر العربى - الإسلامي . لهذا كله نستطيع أن نستخلص من مجلد المؤلفات التاريخية العربية . الإسلامية أساليب المؤرخين في النظر إلى التراث المعنى في بعثنا .

* أبرز ما يلفت نظر الباحث العلمي المعاصر أن هناك أسلوباً طاغياً في نظره أولئك المؤرخين إلى هذا التراث ، أى إلى حركة النشاط الفكرى نفسها التي يتحدثون عنها في مؤلفاتهم التاريخية . ذلك هو الأسلوب الكمى التجزئى ، أو ما يصبح أن يعد شكلاً تاريخياً من أشكال التجربة العصرية . إن الأحداث أو الحركات أو التياريات الفكرية تظهر في كتابات مؤرخينا بصورة تراكمات « حداثية » منفصل بعضها عن بعض . أى أنها تراكمات كمية للأحداث أو الأزمان أو الأماكن أو الأشخاص أو الحالات ، دون رؤية العلاقات الداخلية التي تنظمها لتشكل منها ظاهرات عامة ، أو رؤية العلاقات الخارجية التي تتفاعل بها وتفاعل معها . أو رؤية التحولات الكيفية لتلك التراكمات الكمية . بل إن كل ما لديهم من رؤية ينحصر في المجرى الظاهري لكل جزء على انفراد ، أو في الإطار الذى يختاره هذا المؤرخ أو ذاك من زاوية جانبية لا تقترب من الخط الجوهرى لمجرى الظاهرات فى نشأتها وتطورها وحركة صدورتها . وغالباً ما تكون الزاوية الجانبية هذه : إما عهد خليفة من الخلفاء ، أو زمن ولادة وال أو إمارة أمير أو

قيادة قائد ، وإما سنة حرب أو مجاعة أو فتنة (وكثيراً ما تكون « الفتنة » هذه ثورة اجتماعية لها أبعادها العميقه الغائبة عن تفكير مؤرخينا) ، دون كلام على الأسباب الاجتماعية الجوهرية للحرب أو المجاعة أو « الفتنة ».

هذا الأسلوب في النظر إلى حركة النشاط الفكري ، هو . بالطبع . انعكاس عن أسلوب مؤرخينا في النظر إلى الحركة التاريخية في مجالها الأساسي ، أي مجال النشاط الاجتماعي . فانهم إذ كانوا عاجزين . تاريخياً . عن الرؤية الواقعية لمسار حركة التاريخ الاجتماعي ، وللعامل الأساسية الخامسة التي تحدد اتجاهات هذا المسار ، في هذا المجتمع العين أو ذاك ، فقد كانوا إذن بالضرورة . عاجزين عن رؤية العلاقة الجنزهيرية بين حركة النشاط الفكري وحركة النشاط الاجتماعي من جهة أولى ، ورؤية العلاقات الداخلية بين الأحداث والظواهر الفكرية نفسها من جهة ثانية .

* ولكن ذكر هذا العجز التاريخي ، أي القول بأن الرؤية العلمية لحركة التاريخ لم يكن قد حان أو انها في عصور مؤرخينا ، لا يفسر كل مواقف هؤلاء المؤرخين . إن لبعضهم مواقف لا يكفي ذلك تفسيراً لها ، بل يجب أن نضيف إليه أسباباً ذاتية وأسباباً طبقية وأيدلوجية موضوعية كانت تحكم بهذه المواقف أيضاً . فليس يصح أن نتجاهل أن كثيراً منهم كان ينطلق في كتابة التاريخ ، سواء تاريخ الأحداث السياسية في مجتمعهم ذاك أم تاريخ الحركات الفكرية ، من موقع السلطة القائمة : إما طمعاً ، أو خوفاً ، أو تأثراً بالتضليلات الأيديولوجية « الرسمية » ، أو اندفاعاً تلقائياً بحكم الانتقام الطبقي (٩).

أما مناشال شديد الوضوح ، هو موقف مؤرخينا القديماً من إحدى أهم القضايا التاريخية التي واجهت العلاقة العباسية . تعنى بها قضية الثورة الجماهيرية الفلاحية التي شملت قطاعات واسعة من شعوب الامبراطورية العربية . الإسلامية في أذربيجان وشمال غربى ایران وشرق أرمينية ، فى مستهل القرن الثالث الهجرى أيام خلافة المأمون والمعتصم ، وهى الثورة التى قادها بابك الخزمى (٨٣٨ - ٨١٦ م) ، وعرفت . لذلك . باسم الثورة البابكية وبقيت مشتعلة عشرين عاماً (٢٠٢ - ٢٢٢ هـ) لقد اتفق أن أمهات المصادر التاريخية العربية التى تؤرخ لتلك الحقبة من تاريخ المجتمع العربى . الإسلامى قد ألغتها مؤرخون عاشوا فى القرن الثالث والرابع الهجريين ، ومنهم من عايش أحداث الثورة البابكية هذه ، ومنهم من كانت هذه الأحداث لازالت ساخنة أثناه . كتابته تاریخ تلك الحقبة . رغم ذلك نجد فى مؤلفاتهم الأمهات تلك إما تجاهلاً للثورة البابكية وإما تشويهاً لها يتناول أحداثها كما يتناول أهدافها وأيديولوجيتها ومبادئها الاجتماعية . وقد



أشهمت هذه التشويهات في طمس الصورة الحقيقة لتلك الثورة وفي إلقاء الظلال المعتمة على أبعادها الشورية اجتماعياً وفكرياً . ترجع هذه التشويهات إلى الموقف المتحيز الذي وقفه مؤرخونا الأولون هؤلاء، محاية لسلطة الخلافة والأمراء، المحليين وكبار المالك الاقطاعيين الذين استهدفتهم ثوار الثورة ، أو انسياقاً مع الأصول الطبقية لبعضهم ، إضافة إلى العجز التاريخي عن استكشاف الجذور الاجتماعية لثورة الفلاحين هذه . فقد انساق معظمهم - بهذا الدافع أو ذاك - إلى الأخذ بالخدعة التاريخية المزدوجة التي أشعاعتها السلطة وبطانتها وخلفاؤها الطبقيون عن أهداف الثورة من أنها انتقاض على الإسلام وعداء للعرب ، وعن مبادئها من أنها تنتهك النظام الأخلاقي للمجتمع بالاجمال ، كان موقف هؤلاء المؤرخين من هذه الثورة موقفاً متحيزاً إلى وجهة نظر السلطة وأيديولوجية الاقطاعية مهما اختللت الأشكال التي يتجلّى بها هذا الموقف . فالبلاذري ، أبو العباس أحمد بن يحيى (٨٩٢ هـ / ٢٧٩) ، مثلاً ، رغم كونه ربما شهد أحداث الثورة البابكية في مرحلة شبابه ، أو . بالأقل . رغم كونه تأثر دون شك بنسخة القضية التي شغلت دار الخلافة جراء هذه الثورة ، مجده يتجاهلها في كتابه « فتح البلدان » فلا يتردد لها صدى مباشر فيه ، وليس للجانب الفكري منها سوى إشارة عابرة يطلق فيها صفة « الكافر الحرمي » (١٠) على يابك قائد الثورة ، سالكاً بذلك مسلك غيره من أنطقوا التهم على الشاثرين دون تحصين ، لإثارة مشاعر العداهم لهم لدى جماهير المؤمنين في بلاد الخلافة العباسية . ومن اليسيير أن نفهم موقف هذا المؤرخ الكبير حين نرجع إلى ماقرر عن صلته الوثيقة بالخلافة العباسيين (١١) ، وما عرف عن سلوكه من أنه كان " يسعى وراء الاتصال بأصحاب الجاه والسلطان " (١٢) . ولعله بصمته عن ذكر أحداث هذه الثورة ومبادئها الاجتماعية كل يزيد الاحتفاظ لنفسه برأي له فيها يخالف الرأي الرسمي ، فسكت عنه لشأن يغضبه من كان يسعى وراء إرضائهم ، وإلا فليس من مسوغ لسكوتة . ولكن يشفع لهذا المؤرخ أنه يقدم لنا تقارير وافية عن أساليب اقطاع الأرض في المناطق التي شملتها ثورة الحرميين وأساليب الاضطهاد التي كان يعيانيها سكان هذه المناطق وجماهير فلاحيها من أصحاب الاقطاعات ومن ثقل ضرائب الخلافة عليهم وقسوة جباتها (١٣) .
بحيث يضع أمامنا بذلك ما يكشف عن الجذور الاجتماعية التي حتمت انفجار هذه الثورة .
أما اليعقوبي ، أحمد بن أبي يعقوب (بعد ٢٨٤ هـ) في « تاريخه » المعروف (١٤) فيختلف موقفه عن موقف البلاذري من وجهين : فهو - أولاً - لم يتجاهل هذه الثورة ، ولكنه اقتصر في عرض التفاصيل عنها . وهو - ثانياً - في تعرضه القليل لجانبها الأيديولوجي ، ينضم جزئياً إلى صف المتحاملين عليها ويتهم الثوار البابكيين بسلب المارة والمسافرين والحجاج (١٥) ، ولكنه

يبقى هو والبلذري ، ثم الطبرى (١٦) ، أبو جعفر محمد بن جرير (٣١٠ - ٢٢٤ هـ) والمسعودى (١٧) ، أبو الحسن على بن الحسين (٣٤٦ - ٢٤٦ هـ) ، أقل المؤرخين الذين تحدثنا عنهم إسهاماً في تشويه الصورة الواقعية لشورة المجاهير الفلاحية هذه . ومنذ ابن النديم (١٨) ، أبو الفرج محمد بن اسحاق الوراق (٢٨٥ - ٩٩٥ هـ) . تبدأ الصورة تتکاثف خطوطها وتشابك خلالها الأوهام بالحقائق حتى تصبح الأوهام هي « الحقائق » في مؤلفات الجيل اللاحق لابن النديم من المؤرخين ثم مؤلفات الأجيال التالية من الباحثين العرب المحدثين ومن المستشرقين حتى يتصدى لهذه الظلامية باحث عربى معاصر (١٩) بين الباحثين الجدد الذين يشقون الطريق بشجاعة لدراسة تاريخنا وترايانا الفكرى على زساس من الرؤية العلمية (المادة التاريخية) لحركة التاريخ الاجتماعى وما يرتبط بها من تاريخ تطور الفكر البشرى .

ليس بإمكان هذه المقدمة أن تستوعب كل موقف على انفراد بتفاصيله من مواقف القدماء تجاه التراث الفكري الذى نحن بصدده . ولكن هذا العرض العام قد رسم الاتجاهات العامة لتلك المواقف ، وقدمنا النماذج ذات الدلالة الكافية على الأوليات الفكرية والأيديولوجية التى تنطلق منها هذه الاتجاهات .

هامش :

- (١) ألب ابن القيم الجوزي كتاب « مفتاح دار السعادة ونشره ولایة الأمر والإزاده » وفيه نقد شديد للفلسفة وأحكام على المنطق بالتهافت . طبع فى القاهرة ١٩٢٩ . راجع ج ١ ، ص ١٧١ - ١٧٢ . ص ٤٥٥ - ٤٦٠ .
- (٢) للصانعى كتاب « ترجيح أساليب القرآن على أساليب اليونان » . طبع ١٣٤٩ هـ . فى القاهرة . والصانعى من المتكلمين الشيعة .
- (٣) المرجع الأساسى لتفكير السيوطي كتابه « صون المنطق » .
- (٤) مصطفى عبد الرزاق : تهيد لتاريخ الفلسفة الإسلامية . القاهرة ١٩٤٤ ، ص ٢٩٤ .
- (٥) طاش كبرى زاده مؤرخ فلسفة أكثر منه فيلسوفاً . له كتاب « مفتاح السعادة ومصباح دار السعادة » . طبع فى حيدر آباد : الجزء الأول منه سنة ١٣٢٨ هـ والثانى سنة ١٣٢٩ هـ ، وهو كتاب يعرض فيه بطريقة نقدية تاريخ تطور معرفة المسلمين بالعلوم . وفي هذا الكتاب يصف « العلوم الحكيمية » (الفلسفة) بأنها « العلوم الحقيقة التى لا تتبدل باختلاف الأزمان وتتجدد الملك والأديان » ، وهو يدخل علم المنطق ضمن « العلوم الإلهية » ، ويعدى الصلة بين الفلسفة والتتصوف حين يقول عن العلوم الحكيمية

إنها قد تتحصل بالنظر وقد تتحصل بالتصفية . يقصد تصفيّة النفس بالرياضة والمجاهدة ، أي التصوف (مفتاح السعادة ، ج ١ ، ص ٦٣ - ٦٦) .

(٦) يرجع في تعرّف شخصية الملا صدرا وفلسفته إلى كتاب « نظرية الحركة الجوهرية عند الشيرازي » لهادى العلوى - بغداد ١٩٧١ ، وكتاب فلاسفة الشيعة للشيخ عبد الله نعمة - بيروت ، ومحاضرة هنرى كوربان عنه : « مجلة الدراسات الأدبية » الصادرة عن الجامعة اللبنانية - السنة السابعة ، العددان ٢١ و ٢٠ ١٩٦٥ . من مؤلفات الشيرازي الفلسفية : شرح كتاب الشفاء : لابن سينا ، طهران ١٣٠٣ ، وشرح حكمة الاشراق للشهروري ، طهران ١٢٦٦ هـ : وكتاب « الأسفار الأربعية » طبع مرتبين : ١٣٧٨ ، ١٣٨٢ هـ .

(٧) نذكر من الشرقيين سيد حسين نصر : « ثلاثة حكماء مسلمين » - بيروت ١٩٧١ ، ومن المستشرقين هنرى كوربان : تاريخ الفلسفة الإسلامية . بيروت ١٩٦٦ .

(٨) التصنيف إلى « طبقات » في مصطلح المؤلفين القدماء لا يقوم على أساس اجتماعي ، كما هو الأمر في مصطلحنا المعاصر ، بل المقاييس عندهم هو التصنيف الزمني غالباً . « فالطبقات » تعنى بهذا المقاييس جيلاً من الشعراء مثلاً أو المحدثين أو الفلسفات الخ .. وزمن الجيل عندهم يتراوح بين عشر سنتين وعشرين سنة . وقد يستخدمون المقاييس المكانى ، كما فعل ابن سعد في طبقاته الكبرى حين ترجم للصحابة حسب الأمسكار التي نزلوا فيها . (راجع طبقات ابن سعد . ط دار صادر . دار بيروت ١٩٥٧ ، مقدمة إحسان عباس ، ج ١ / ١٢ ، ص ١٢) . وعلى ذلك فكتب الطبقات هي كتب تراجم متخصصة بصنف ما من الناس ذوى الشأن في التاريخ ، إن هذا النوع من التأليف عند العرب والرسلاميين يرقى تاريخياً إلى القرن الثالث الهجرى ، ولعل الوافىدى هو أول من ألف فيه وبعده تلميذه محمد بن سعد وكلاهما ترجم لأصحاب الحديث ، وفي القرن الثالث نفسه ألف كثير من الأدباء في طبقات الشعراء ، أمثال طبقات ابن سلام ، وكتاب الشعر والشعواء لابن قتيبة وطبقات الشعراء لابن المعتر ، ثم تتابع التأليف في « طبقات الأطباء والحكماء ، والشيعة والشافعية .. الخ »

(٩) نجد في تاريخ الأدب العربي نموذجاً يجتمع فيه معظم هذه الأسباب (الذاتية والطبقة والأيديولوجية) وحول هذا النموذج نفسه نجد الموقف المنطلق من مجاملة السلطة = القائمة : وضع عبد الله بن المعتر (٢٤٧ - ٢٩٦ هـ) ، وهو الذي لم يتجاوز زمن خلافته يوماً وبعض اليوم ، كتابا باسم « طبقات الشعراء » تزوج فيه لنحو ١٢٧ شاعراً وشاعرة من العصر العباسي . في هذا الكتاب وحوله ثلاث ملحوظات تنبئ لها محققا الكتاب (عبد السنار أحمد فراج ، وعباس اقبال) : أولاً : ابن المعتر يتجاهل عدداً من أبرز شعراء عصره ، منهم ابن الرومي (٢٢١ - ٢٨٣ هـ) وابن المعتر يتجاهله

ابن الرومي في كتابه «البديع» أيضًا لماذا ذلك مع كون ابن الرومي ظاهرة شعرية يذاته في تراث الشعر العربي؟ يكتشف محقق الكتاب وناشره عبد الستار فراج صلة هذا التحاجل بموقفيين لابن الرومي: أحدهما ، أنه ، أى ابن الرومي . كان قد هجا المعذ (والد المؤلف) حين خلع من الخلافة . ثانيهما ، إن ابن الرومي « كان ملازمًا للقاسم بن عبد الله الذي كان من خصوم عبد الله بن المعذ ، فهو الذي أشار بالقبض عليه حينما توفى المعذ » . فهنا موقف ذاتي . ثالثاً - كتاب ابن المعذ يترجم للشعراء الذين مدحوا أو اتصلا بخلفاء بنى العباس (...). ويجمع من الأشعار ماطب ذلك الطابع الذي يمثل الشعراء التابعين خلفاء بنى العباس وزوارتهم وكبار رجالاتهم . كما يحاول أن يبيط اللثام عن العلاقات القائمة بين كل شاعر ومدحوه ... (عباس اقبال) وهذا موقف طبقي وأيدولوجي . ثالثاً . يلاحظ محقق الكتاب أنه بالرغم من كون ابن المعذ مشهوراً وكون كتابه المذكور ذا أهمية ، لم يذكر هذا الكتاب مؤلفو التراجم الذين جاءوا بعد ابن المعذ إلا نادراً « وكأنه مجاهول عند أغلبهم ». يتبه عبد الستار فراج إلى سبب سياسي مقنع : « فقد عاد القتدر للخلافة وظل خليفة ، بعد قتل ابن المعذ ، أكثر من عشرين عاماً . ولا شك أن أكثر الرواة لا يعنون بمن ولى عنده السلطان ونكبته حوادث الزمان » وهذا موقف المداهنة للسلطة القائمة . (طبقات الشعراء لابن المعذ - تحقيق عبد الستار أحمد فراج . دار المعارف . مصر ، دون تاريخ ، ص ١٠ ، ١٢ ، ٥٨٣ ، ٥٨٨ .)

(١٠) البلاذري : فتوح البلدان . ليدن ١٨٦٦ ، ص ٣٢٠ .

(١١) كان البلاذري « ينادم المتوكل ويحظى لدى المستعين والمعتز والمعتمد من الخلقاء ، وعبد الله بن يحيى وأحمد بن صالح من الوزراء » عبد الستار فراج : مقدمة كتاب أنساب الأشراف للبلاذري تحقيق محمد حميد الله ، دار المعارف بمصر ١٩٥٩ ، ص ١٤ . فالبلاذري جدير إذن أن يبعد « مؤرخ البلاط العباسي » (حسين قاسم العزيز) : « البابكية أو انتفاضة الشعب الأذربيجاني ضد الخلافة العباسية » مكتبة النهضة - بغداد ، دار الفارابي - بيروت ١٩٧٣ ، ص ١٢ .

(١٢) عبد الستار فراج : مقدمة أنساب الأشراف ، ص ٢١ .

(١٣) البلاذري : فتوح البلدان . راجع مثلاً ص ٢٢٧ ، ٢١٤ ، ٣٢٩ ، وغيرها .

(١٤) تاريخ اليعقوبي طبع في ليدن ١٨٩٣ بجزأين ، وفي النجف ١٣٥٨ هـ بثلاثة أجزاء .

(١٥) تاريخ اليعقوبي : ظ . النجف ج ٣ ، ص ١٩٧ .

(١٦) الطبرى كتاب « تاريخ الأمم والملوك » - طبعة دى غوري في ليدن ١٨٧٩ ١٩٠١ . وطبعته دار المعارف بمصر ١٩٦٠ بتحقيق محمد أبي الفضل إبراهيم ، وطبعته « دار القاموس الحديث - بيروت » أربع فيه لكثير من الحركات والأحداث حسب التسلسل الزمني في إيران قبل الإسلام وبعدة حتى زمانه ، وخص



الثورة البابكية بتفاصيل وافية ، ولكنه لا يعتمد التدقيق الذي تميز به البلاذري قبله.

(١٨) عرف المسعودي بكتبه الثلاثة الشهرة: مروج الذهب ومعادن الجوهر . طبع في القاهرة ١٣٤٦ هـ ، وفي القاهرة أيضاً ١٩٥٨ . ، التنبية والاشراف . طبع في ليدن ١٨٩٣ . ، أخبار الزمان ومن ابادة المدثران وعجبات البلدان . طبع في القاهرة ١٩٢٨ . مؤلفات المسعودي بوجه عام تستوعب مزيجاً من الأحداث التاريخية ووصف البلدان بالمشاهدة الشخصية ، وشرح المذاهب الكلامية وسائر الحركات الفكرية ، ولكن دون عنابة بتدقيق المحوادث والمشاهد والأخبار المقلولة .

(١٩) اشتهر ابن النديم بكتابه . الفهرست . طبع في ليزغ ، طبعة فلوكل . ١٨٧٢ - ١٨٧١ ، وفي القاهرة . الفهرست غني بالمعلومات المتنوعة من مختلف فروع المعرفة ولاسيما ما يتعلّق بتاريخ المذاهب والعقائد . وهو مصدر يعتمد المؤرخون والباحثون اللاحقون حتى اليوم .

(٢٠) هو حسين قاسم العزيز . العراق . في أطروحته للدكتوراه من جامعة موسكو ، معهد اللغات الشرقية : البابكية أو انتفاضة الشعب الأذريجاني ضد الخلافة العباسية . يتميز هذا الكتاب بتموزجية منهجهية ، وبجدية صارمة في التقييب والتدقيق .

في نقد المثقف والسلطة والإرهاب

د. محمود إسماعيل

ما أقدمه لا يعد قراءة نقدية لكتاب هام صدر أخيراً عن "دار رؤية" للطباعة والنشر - يحمل عنوان "في نقد المثقف والسلطة والإرهاب" ، والأهم تقديم باحث واحد يقتصر موضوعات شائكة - برغم كثرة وتنوع الكتابات بصدرها - بحث نقدي مرهف ، وبنقافة ضافية وواعية في حقل الفلسفة ، ويمتあعات راصدة ومهمومة بقضايا الفكر والمجتمع في مصر المعاصرة ، وبهدف إلقاء أضواء - يرى المؤلف جدتها - على الكثير من إشكاليات الفكر العربي المعاصر موضوعاً ومنهجاً .
والكتاب هو ثانى إصدارات الباحث ، حيث صدر كتابه الأول «نقد الإسلام الوضعي» - الذى أطلعنا عليه فى حين صدوره وقرؤنه فى لقاء خاص مع المؤلف - لا لشيء إلا لأنـه - رغم ضبابية العنوان لما يشيره من شكوك وشبهات - تناول الكثير من القضايا الترابية وثيقة الصلة بواقعنا المعاصر فى جرأة وجسارة يحسد عليها ، دون أدنى مساس بثوابت الإسلام كعقيدة وشريعة فى أن .
ويشى عنوان الكتابين بحقيقة المنهج النقدي على صعيد الفكر ، وهو أمر لا يتوقف مع قدرات باحث مبتدئ؛ خصوصاً وأن هذا الحقل المعرفي يكاد يكون خاويـاً ، باستثناء ثلاثة من الدارسين العرب يعدون على أصابع اليد الواحدة.

ذلك هو القاسم المشترك بين الكتابين ، وإن كان تناول الباحث في الكتاب الأول أكثر علمية و موضوعية من مقارباته في الكتاب الثاني ، على عكس المتوقع !!

تغير ذلك - فيما أظن - راجع إلى ماترتب على صدور الكتاب الأول من ردود فعل مشجعة تشيد بالباحث ، لعلها أصابته بالدهشة ، وربما الغرور ، فأصدر الكتاب الثاني على عجل فت في قيمته ، كما سنوضح في حينه.

فكتابنا الذي نحن بصدده مجموعة مقالات سبق نشرها في دوريات ثقافية ، أو عروض لكتب اختارها الباحث للتعريف بها ، دون نقد يذكر .

ومع ذلك فإن محتوى الكتاب وثيق الصلة بعنوانه ، حيث جرى تصنيف مادته وإعدادها بما يتسم مع هذه في نشرها بين دفتري كتاب.

ولأن يريد المصادر مسبقاً في تقويم وتشين هذا المحتوى قبل عرض موضوعاته ، بل نؤثر تقديم نقدنا - في عجلة - من خلال العرض الأمين لتلك الموضوعات ، ثم نستخلص من العرض والنقد - عن طريق الإستقراء - أحكامنا العامة بصدده.

في مقدمة الكتاب : أثبتت الباحث بعض آرائه الخاصة التي نجارية في أهميتها ، باعتبارها مفتاحاً لولوج باب الموضوعات التي طرقها.

من هذه الآراء ، إيمانه بإنسانية الفكر وعدم احتكار الحقيقة (ص ١٧) ، متاثراً في ذلك بكتابات « محمد أركون » الذي يكن له المؤلف تقديرها خاصاً . كذا مفهومه عن « السلطة » الذي لا يخترلها في « سلطة الدولة » ، بل يتعداها إلى « سلطة المثقف » ذاته ممثلاً في معارفه ، هذا فضلاً عن سلطة الدين وسلطة المجتمع وسلطة الماضي .. إلخ (ص ١٨) مفيداً في ذلك من « ديلوز » و « فوكو ».

أما عن آرائه التي خالقه بصاددها ، فمنها تعليم الحكم باستقطاب سلطة الدولة للمثقفين (ص ١٨) وقوله عن تحكم « العقيدة » في الخيارات المعرفية للمثقف ، وأخذه عن « الجابرى » حكمه المغلوط « ببداوة الذهنية العربية » واستطراده - المؤسف - بأن « أجلاف البدو هم الذين حملوا الإسلام إلينا » (ص ٢١) ومسئوليية هؤلاء الأجلاف عن تردى الفكر العربى المعاصر !!

وأن « العقيدة » هي مصدر سلطة الدولة (ص ٢٢) ، بينما ذهب في موضع آخر من الكتاب إلى عكس ذلك ، كما سنوضح في حينه ، والأخطر من ذلك إعلان نقمته على الفاتحين العرب الذين لم يوكلا حكم مصر إلى المصريين (ص ٢٢) ، بما يشي بغير معارفه عن التاريخ الإسلامي . كذا حملته على سائر المفكرين العرب المعاصرين . تراثيين ، ولبيراليين ، وماركسيين ، واتهامهم جميعاً

”بدجماتية أصولية“ ، وتبني ”الإرهاب“ بدرجة أو بأخرى ، من حيث نفي الآخر وادعاء امتلاك الحقيقة الكلية.

وعندنا - أن جل آرائه تلك ليست جديدة ، وليس إبداعاً أو اجتهاداً خاصاً للباحث ، كما يشي عرضه لها . بل يتجاوز « حجمه » و « وزنه » حين ينصب من نفسه مرشدًا وداعياً للمثقفين العرب إلى « استقلالية المثقف » (ص ٢٧) .

في غمرة نشوته وسكته بعد إصدار الكتاب الأول ، يقحم على موضوع الكتاب نص رسالة أحد القراء المعجبين به (ص ٤١ - ٣٠) . ويعرف . في براعة . بسعادته الغامرة ، بأنه أصبح كتابا !! (ص ٥٠ - ٤٤) . وعندنا أن هذا الشعور « الترجسي » عمل عمله السليبي في مقاربة موضوعات الكتاب الثاني .

وإلا فما تفسير تقييمه « سيرة حياته » الفكرية من خلال عرضه المتسر عن « سالمة موسى » حيث عرض لمرحلة طفولته الرافضلة لفكر أئمة المساجد ، وأوضح أن أحاديثهم عن « عذاب القبر وعذاب النار » حدّدت مسار حياته . - بعد سن العاشرة . - ليقرأ لمشاهير الفكر والأدب الأوروبي والتراثي قبل التحاقه بالجامعة !! وأنه خلال تلك المرحلة عرف الطريق إلى « استقلالية الفكر » ، داعياً المفكرين العرب إلى السير على نهجه ، ونماصحاً الشبيبة بضرورة قراءة مؤلفات « سالمه موسى » (ص ٥٧) . فسلامة موسى هو الذي وجهه إلى التخصص في الفلسفة خلال المرحلة الجامعية ، رغم أنف والده !!! (ص ٦١) .

أما وقد أصبح مفكراً كبيراً ، فلا مانع من دعوة المفكرين العرب إلى ” إزالة جميع العracيل وكسر التقاليد سواء أكانت اجتماعية أو دينية ” (ص ٦٣) ، فضلاً عن لفظ ” التراث ” وإطراحه ظهرياً لأنّه يتعلق ” بحضارة بايئة ” وتاريخ خلفاء لا هم له إلا تقديم الأموال ” للشعراء والبغایا ” (ص ٦٤) . عندئذ عليهم أن يتلعلموا من سالمه موسى ” نزعة الاختلاف ” (ص ٦٦) . إذ بفضلها يمكن فهم الذات وفهم الآخر !! !!

أحسب أنتي في غنى عن التعقيب على هذا الطرح .. اللهم إلا الوقوف على ” الترجسيية ” كمفتاح لقراءة الموضوعات التالية . في دراسة بعنوان ” إنطباعات فلسفية ” ، يفيد الباحث من دراسة الفلسفة في تقديم عدة مشاهد من حياة مشاهير فلاسفة اليونان وفلاسفة الغرب المحدثين ، مستهدفاً تأكيد دعوته إلى ” التفلسف ” باعتبار أن ” الفلسفة هي الحل ” !! (ص ٧٠) .

ولainissi إعلام القاريء بأنه تلقى الفلسفة على يد أستاذة عظام من أمثال ” عبد الرحمن بدوى ” ، صاحب كتاب ” تاريخ الإلحاد في الإسلام ” الذي أعجب وأشار به !! (ص ٧٣) كما عرف

القراء بـ «نيتشه» الذى قدم شروطا ، باتباعها يمكن للمرء أن يكون فيلسوفا . وأن الفلسفة - فى نظر المؤلف - هي الحرية (ص ٦٧) ، وأن وظيفة الفلسفة - فى نظر نيتشه - هي « الهدم والبناء » . ولابنisi التقييب على هذا القول بقوله « وأنا معه تماما » !

ولامجال لتقييم فلسفة نيتشه ويدوى وطاليس وغيرهم من أشاد بهم الباحث ، اللهم إلا التنبيه إلى مغزى ذلك من حيث تأثيرهم فى «ذهنية» الباحث الراffen ، الثائر ، الهدام من أجل البناء !! فى دراسة بعنوان « الفرزالى - الفقيه والسلطان » ، يقدم الباحث عرضا مبتوتا - دونما أدنى تقد أو حتى تعليق لكتاب عن الغزالى حاول بالأخطاء والمغالطات ، سواء فى الوقوف على طبيعة فكره المؤيد والبىرر للسلطة طوال حياته - فى نظرنا - وليس فى مرحلة منها ، كما يذهب المؤلف الذى ادعى أخذته بالتفسير السوسيو - سياسى (ص ٨٢) ، أو فى نسبة هذا الفكر إلى « التراث الفارسى » (ص ٩٠) . اعتمد الباحث تلك المغالطات ، ولم يكن بوسعه التعمق عليها أو نقدتها ، حسبما نص على منهجه النقدى فى عنوان الكتاب.

أما عن دراسته المعونة « المثقف بين النقد والانتحار » ، فيعرض فيها لتصور مغلوط عن الدين والعقل فى أوروبا النهضة والأنوار والعصر الحديث الذى أثار ثورة « المعلومات » ، والذي كان نتيجة انتصار العقل على الدين ، وكان ذلك إيدانا بـ « موت المثقف » (ص ٩٣) .

أما بخصوص العالم الإسلامي ، فقد توقف عند مرحلة « التتوير » نتيجة عدم إنجاز « إصلاح ديني » محسوم لصالح العقل ، وهو أمر أفضى إلى « انتحار» المثقف العربى (ص ٩٣) .
ويرغم ملاحة وجاهة هذه الأطروحة ، إلا أن الصراع لم يكن صراعا مجردا بين « عقل » و« دين » ، فضلا عن أن الدين نفسه - فى الحالين الأوروبي والإسلامى - لم يكن قطبا فى الصراع بل إن هذا الصراع كان بين العقل وبين « تأويلات » الدين من قبل الكهنوت والفقهاء ، كنتيجة لصراع أعمق وأخطر بين البرجوازية والإقطاع . فى أوروبا انتصرت البرجوازية وكان انتصارها انتصارا للعقل والفردانية والهيومانية ولم تكن حركة الإصلاح الدينى فى أوروبا إلا من تجليات انتصار البرجوازية.

أما فى العالم الإسلامي فلم تحرز البرجوازية ثورة رأسمالية ، بل حققت « صحوة » فقيدة العمر مالبثت أن وثبتت بعد سيادة الإقطاع العسكري .

هذا هو التفسير العلمي لخلف العالم الإسلامي وتقدم الغرب مع ذلك لاتخلي أطروحة الباحث من طرافة وجاهة تتم عن تفكير نقدي وخلائق .
يحمد للباحث أيضا حكمه بأن « انتحار» المثقف العربى أعطى السلطة القائمة (الدولة والدين

والمجتمع) استمرارية وقوه ، فى متابيل اغتراب المثقف أو اشيطهاده .
لكن يؤخذ عليه استعارة مقوله « نيتشه » عن « موت الإله » وإقحامها فى تفسيره لازمة
المثقف العربى المعاصر ، لا يشى إلا لأن إنجاح الفكر أو فشله فى تغيير الواقع منوط بحركة
الصراع بين قوى هذا الواقع أصلًا . وأقصى ما يفعله المفكر أو المثقف هو إذكاء الوعي الذى يساعد
على انتصار قوى التقدم .

مع ذلك ، يعد هذا الطرح الوعي من أهم ماتميز به المؤلف فى دراسة موضوعات الكتاب .
وفى دراسة للباحث بعنوان « الأنسنة - الملاذ الأخير » ، يبدو تأثيره بافكار « محمد أركون »
التي عرضها كما لو أنها من نتاج أفكاره هو . بل إن آراء أركون فى هذا الصدد لا تعد تجريدا
حين يختزل فى الرؤية رغم دعواه الكثيرة . فى كل مؤلفاته . عن ضرورة الأخذ بالرؤية الاجتماعية
الصراعية كسلاح وحيد لمعرفة وتقويم الاتجاهات الفكرية .

لقد وفق أركون فى كتاباته عموماً فى « هدم الهدم » فيما تضمنه التراث ، لكنه لم يقم بالبناء
مرة واحدة رغم كثرة ماكتب فى هذا الصدد ، ومال فى تحليلاته إلى التجريد العقلى . فى هذا
الإطار اعتبر « الأنسنة » مقابلًا معاكساً للإلهوت . لقد كانت الأنسنة فى أوروبا النهضة إحدى
معطيات نجاح الثورة البرجوازية وليس البنت من أسبابها (راجع كتابات سافونا رولا) فى هذا
الصدد .

كما أخذ الباحث . المبهور بأركون - بمقولات الأخير عن وجود نزعه « أنسنة » فى التراث
الإسلامى ، خصوصاً فى كتابات مفكري القرنين الرابع والخامس ، كالجالحظ ومسكويه والتوجدي
ومن ثم يكون العالم الإسلامي - في عصر / الصحوة البرجوازية الأخيرة - أسبق من أوروبا فى
تأصيل هذه النزعه .

يأخذ الباحث بهذا التحليل الذى يتعارض مع رؤيته السابقة عن « عدمية » التراث الإسلامي
والدعوة إلى رفضه - باعتباره عبئاً أمام النهضة . والأخذ بالفكرة الغربي !! إنه الآن يأخذ برأى
أركون - دون وعي فى ضرورة التعويل على تيار « الأنسنة » فى التراث العربى كطريق يوصل إلى
النهضة (ص ١٠٠) .

و تلك فى تقديرى آفة متواترة فى مباحث الكتاب ، حيث ينحاز الباحث ويعانق أفكار ورؤى
سائر من يعرض لأفكارهم بالعرض والنقد ، برغم تعددتها وتناقضها .

وفي ذلك دليل على أن الباحث يعيش حالياً مرحلة « المراهقة » الفكرية التى لا تؤهله البنت
لمناظحة ونقده كبار المفكرين . ولا تعنى صفة « المراهقة » خطأ من قدر الباحث . الذى أقدره تماماً

وأعترف بتميزه . فالمراهق سيصبح يافعاً حتماً ، خصوصاً إذا ماتسماح بالتواضع ولفظ المغرور . في دراسة بعنوان «نظمي لوقا» يعرض الباحث لمفهوم قبطي كتب الكثير في «الإسلاميات» ببرؤية شكلت في كونه مازال مسيحيًا ، حتى من قبل الأقباط الذين اعتبروه مرتدًا ، بينما اعتبره المسلمين معتقداً بالإسلام (ص ١١٠) ، ليتهيأ الباحث إلى أنه ظل مسيحيًا ، لكنه تأثر بروح الثقافة العربية ، وبما انطوى عليه الإسلام من مثل علياً ومبادئ سامية . ويرجع الباحث دفاعه عن الإسلام ونبيه إلى قوله «مشتغل بالفلسفه» (ص ١٧) التي جعلته يسخر من «اللاهوت» المسيحي في صورته «الكهنوتيه» ، مع إيمانه بالمثل العليا لل المسيحية في الوقت نفسه وتوصله إلى حقيقة «المصدر الواحد» لكل الأديان السماوية .

ويستخلص من الفرض المطلوب . الحافل بأمثلة من حياة لوقا - حقيقة خلط العقل العربي بين المجالين العلمي والديني ، وهو مانوأفقه عليه تماماً .

في دراسة أخرى بعنوان «المثقف والأنثى» ، يعرض الباحث للعلاقة بين الرجل والمرأة من خلال «تابو» الدين ، ويدرك إلى خطورة هذا المزلق حتى بالنسبة لنظرة المثقف للأنثى (ص ٦٢) . ويتحامل على المثقف - بإطلاق يؤخذ عليه - لأنه يتبنى «العقل الجماعي» في تكريس نظرية للمرأة . كما يردد ذلك . وهو مانخاله بتصوره - إلى تصورات الدين نفسه للمرأة (ص ٩٢) . وفي تفسير ثالث يرجع السبب إلى معطيات «العقل البدوي» العربي .

ويرغم قصور هذه التعليلات إلا أنه وفق أخيراً إلى التفسير الصائب حين أطر العلاقة بين الذكورة والأنوثة من خلال رؤية اجتماعية - إقتصادية تقوم على «نمط الإنتاج» (ص ١٢٢) ، مفيدة في ذلك - فيما نرى - من كتابات «أنجلز» في «أصل العائلة» دون إشارة إليه . لكنه يعود مرة أخرى فيعرف التعليل لأسباب «سيكولوجية» (ص ١٣٧) ، ويشي هذا التخييط والتخطيط بانبهار الباحث بكل ما يقرأه ، بما يؤكد وصفنا له «بالراهقة الفكرية» .

ولعل مما يدعم هذا الحكم إستعانته الباحث بمقولات مفكرين آنذاك بمقدارهم ، من أمثال «على حرب» ، صاحب مقوله «الاستسلام والارتداد» ليصم بها كل المفكرين العرب المعاصرين ، دون إشارة إليه .

في دراسته عن «المثقف والسلطة» ، يختزل السلطة في الدين والدولة - على عكس ما ذهب إليه سابقاً - كما يميز بين نوعين من المثقفين . وكان من قبل يتحدث عن المثقفين العرب بإطلاق - الأول تقليدي خاضع للسلطة ، والثانى رافض لأية سلطة حتى لو تمثلت في الدين (ص ١٤٤) . لكنه ساوى بين النمطين في الخضوع لما أسماه «سلطة الأنثى» مقتبساً الكثير من مقولات «أروى

صالح «في هذا الصدد (ص ١٤٦) ، ناقلا بعض الآراء الجرئية - تحت تأثير أفة الانبهار - كتلك التي تجعل من «البغى» رفضاً لسلطة الذكورة!!

وفي مقال بعنوان «ألف لام التعريف» يحمل المؤلف على الخطاب العربي التقريري لاحظ التعميم !! - الذي ينفي الآخر ويدعى امتلاك الحقيقة مغينا من بعض كتابات «فوكو» وموقفا إياها في مناخ مغاير ، برغم تحذيره بخطأ وخطل تلك الأفة ، متنهما إلى وصم الخطاب الثقافي العربي «بعدم التطابق بين التفكير والتغيير» (ص ١٥٦) . ويدعو - في سذاجة - إلى ضرورة حذف «ألف لام التعريف» كشرط لإنجاز خطاب عقلاني متسبق !!

وفي مقال بعنوان «تعليق على الوالية» ، يعرض لزoids الفعل المختلفة حول الموقف من مصادرة رواية حيدر حيدر «وليمة لأعشاب البحر» . وفي غرور متعال يحكم بأن الرواية عقيمة من الناحية الفنية . كما أن في مصادرتها بتعرية للسلطة بمفهومها الواسع . ويدين كل الآراء بصدقها وأضاعا إياها - رغم تعددتها وتتنوعها - في «سلة واحدة».

والغريب أنه يعود إلى الدين ، فيمجد مانطوي عليه من قيم تقول بحرية الرأي ، برغم رؤيته السابقة التي ترى في الدين «تابو» مسؤولًا عن التخلف !! بما يسم الباحث بنوع من «الملاحة» والبلبلة في التفكير.

وفي مقال بعنوان «في نقد السلطة» ، يعالج الباحث مسألة العلاقة بين الدين والدولة ، ويرفض - كالعادة ومن قبيل عشق الذات وحب الظهور - مواقف العلمانيين والإسلاميين سواء بسواء (ص ٢١٧) ، ويرى في الجميع «أصوليين» في نهج التفكير بدرجات مختلفة . والأخطر تشدق الباحث بطرح «علمانية جديدة» من بنات أفكاره (ص ١٧٢) أثناط بها مهمة إنجاز ثورة ثقافية شاملة تقتل جذور كل السلطات . والمفارقة قوله بأن علمانيته تلك ليست نقية للدين ، والأخطر هو تجسيد خضمها في «النظم العسكرية» وحدها ، إذ هي في نظره المسئولة عن التخلف متذرعة بدفعها عن الدين والدين منها براء . بل يمضي إلى ما هو أبعد من ذلك ، فيرى في الدين «مكونات رئيساً من مكونات أي نهضة» (ص ١٧٥) .

والسؤال ، هل حاول الباحث من قبيل «التقى» غسل مقولاته السابقة التي ترى في الدين سلطة معوقة أمام حركة التقدم ؟ وهل قادته ألتقى لنقض دعوته السابقة للأخذ بأسباب الثقافة الغربية ليعلن رفضه للعلمانية المركزية الأوروبية بقضها وقضيضها ؟

لا أجد من تفسير لهذا التناقض الواضح إلا الوسم بـ «المراهقة الفكرية» ، وإلا فماذا ؟ تحت عنوان «ذهنية القطيع» ، يستعير الباحث مصطلحه من علم الاجتماع ليطبقه - في

اعتساف - على المثقف العربي إطلاقاً فيصيّه بالخلاف : « فالثقف العربي المنتج لل الفكر الفلسفى والتاريخي لامكان له على خريطة الفكر العربى » (ص ١٨٤) وتأسیساً على هذا « الوهم » يقرر بأنه « لامستقبل » لهذا الفكر (ص ١٨٥) ، بل يصل به الغرور حد وصم ذهنية هذا المثقف بائناً « ذهنية الروبيكيا » التي تقدس القديم وتكرسه ، يستوى في ذلك « الإسلامويون » - حسب أركون - والليبراليون والماركسيون ، والأخطر من ذلك حكمه بأنهم جميعاً حسب تثمينه يتبنون « ذهنية القطيع » (ص ١٩٢).

وتحت عنوان « الموت دفاعاً عن العلمانية » ، يندد باسماء مفكرين عرب يتشدقون بالعلمانية في الوقت الذي باعوا فيه أنفسهم للسلطة (ص ١٩٦) . ويتهمهم بالقصور المعرفي إلى حد الخلط بين الشيعة والشيوخين .

ويختت المقال - المفكك بتنيوباً - إلى عكس ما يوحى به العنوان ، فيزعم بأنه لن تحدث نهضة عربية بمعزل عن الإسلام « لأن مصر كانت وستظل دولة متدينة .. (ص ٤٠٤) . بل يحاول عقد « وفاق » بين الدين وبين « علمانيته الجديدة » ، تأسيساً على أن « الإسلام - في نظره - يقبل العلمنة » مردداً مقولات « حسن حنفى » الذي اعتبره في كتابه الأول « ملفقاً » .. دون أدنى إشارة إليه . والسؤال ، كيف تنسى المؤلف تغيير مواقفه الفكرية بطريقة جديدة وهو لم ينزل فيبداية « مشواره » الفكرى ، وهل يعني الباحث النابه مجرد تفسير هذه التحولات .

تحت عنوان « في نقد الإرهاب » .. يعالج مسألة موقف الشرعية من « المرتد » ، مستشهداً بالقرآن الكريم لإثبات عدم نصه على قتل المرتد ، بل الدعوة إلى استئتابه مادام حيا ، على أساس أنه « لا إكراه في الدين » (ص ٢٤٤) كما شكك في صحة الكثير من الأحاديث النبوية التي تذهب إلى قتل المرتد محاولاً إثبات أنها « موضوعة » لخدمة أغراض الحكام ثم يعود إلى التاريخ ليثبت دعواه مستشهداً بموقف عمر بن الخطاب من « حروب الردة » ، حيث ذهب إلى عدم وجود حجية دينية في قتل المرتدين (ص ٢٢٦) . ولم ينس كالعادة نعت العرب البدو بعدم القدرة على « التأويل » (ص ٢٢٧).

والحق أن الباحث لم يقدم جديداً بقصد المسألة التي سبق للأستاذ « جمال البنا » وغيره أن قالوا بعدم قتل المرتد شرعاً .

وتحت عنوان « تجديد الخطاب الديني » أشار إلى ارتباط الدعوة بضيغوط أمريكية على « النظام المصري الحاكم . ويدعو إلى ضرورة التجديد من منطلق غير رسمي . أما عن ماهية التجديد . فهى - في نظره - توظيف العقل لتأنيل النص بما يلائم مواجهة مشكلات العصر (ص ٢٢٢) .

وأناط هذه المهمة «بأفراد» المسلمين ، كواجب عليهم القيام به (ص ٢٢٤) أما عن قضيائنا التجدد ، فقد اختصرها في نقد «الوهابية» التي تمثل رؤية الأجلاف البدو (ص ٢٢٥) وعندنا أن الكثرين - من أمثال عبد الله الأشعري وغيره - سبق وكشفوا عن ملابسات الدعوة للتتجدد ، كما طرحتها الباحث الذي لم يأت إلا بجديد خاطئ ، مثل إنطاة التجدد بكل فرد مسلم ، والسؤال : هل هذا ممكن بخصوص نصوص أشرعة الملة والذى لا تلتقي طلسمها إلا بتمكّن آلية «التأوّل

أما عن حملته الضاربة على «العقلية البدوية» وإلحادها في جل مقالاته ، فلا تعد الطنطنة الفجة . وهل «الوهابية» هي المسئولة عن أفات الفكر العربي المعاصرة خصوصا في أوطان عربية متعددة لآتين بها.

عرض الباحث بعد ذلك مسألة «الحجاب» متسائلاً عما إذا كانت مسألة دينية أم اجتماعية ، ناقلاً آراء دارسين سابقين - لم يشر إليهم كجمال البنا وحسين أمين وغيرهم - في أن المسألة اجتماعية لا دينية . وفسر موقف رجال الدين المتشددين القائلين بأنها مسألة دينية ، بكونه نتيجة «عقلية ذكورية تستبعد الأنثى» (ص ٢٤٠).

ويؤكد العرض حقيقة شغف الباحث بإثارة قضيائنا بهدف الإثارة ليس إلا ولم ينس السخرية من «العقل البدوى» كعادته حين دعا المرأة المصرية إلى «عدم الالتزام بالزي البدوى» (ص ٢٤٤) !! وتحت عنوان «مستقبل التدين في مصر» ، عرض الباحث بعض القضايا التي قتلت بحثا ، دون تقديم أدنى إسهاماً بصدرها ، مثل قضية «أسلمة العلوم» (ص ٢٤٧) التي سبق رفضها مفكرون من أمثال بنت الشاطئ وزكي نجيب محمود وحسن حنفى.

ويكرر الباحث - مرة أخرى موقفه من قضية تجديد الخطاب الديني دون تجديد ، عارضا - في وهو نجاحه في «توريط الحضور» في محاضرة له - لمناقشة المسألة (ص ٢٤٦) !!

كما عرض لظاهره «الدعاة الجدد» من «الإسلامويين» عديمي المعرفة بأوليات الإسلام . مندداً بهم وبجهودهم ناعتاً إياهم بـ «الدروشة» وأتباعهم بـ «الروشنة» !!

وتحت عنوان «النبوة بين الإلهي والتاريخي» يعرض الباحث - بانبهار - لكتاب «على مبروك» النبوة من العقائد إلى فلسفة التاريخ «زاعماً أن المؤلف نجح في تطبيق "البنيوية" في دراساته عن التاريخ والفكر الإسلامي» (ص ٢٥٧).

والحق أن البنوية عاجزة - بحكم منهجها التجزئي - عن مقاربة الموضوع ، خصوصا فيما يتعلق بالتفسير وإطلاق الأحكام ، لكنها آفة «الانبهار» التي جعلت المؤلف في نظر الباحث مكتشفا

لما تناول هام في دراسة التراث (ص ٢٧١).

وتحت عنوان « الفلسفة بين المسيحية والإسلام » يعرض الباحث لدراسة « جورج طرابيشي » في هذا الصدد برواية « اتبهارية » أيضا . فطرابيش في نظره « أهم كتاب القرن العشرين » (ص ٢٧٤).

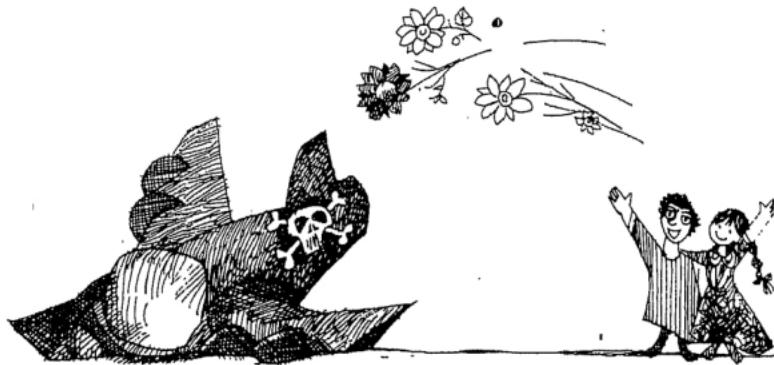
لذلك أخذ برأه الخاصة برفض « المركبة الأوروبية » التي أشبعها « حسن حنفى » وغيره قتلا ويحثا وينقدا . والغريب أنه أخذ براء طرابيشي أيضا بتصديق نقد فكر « الجابرى » ، هذا الفكر الذى تبناه ومجدده الباحث وأخذ به حقيقة مسلمة فى مباحث الكتاب !! كما سار على نهجه فى موقفه من « الغزالى » ذلك الموقف الذى أخذ الباحث بنقضه من قبل أيضا (ص ٢٨٢، ٢٨٤). أخيرا لا ينسى الباحث تقديم نصائحه للمفكرين العرب والقراء فى التفلسف وطرح الأسئلة !! فعن طريق الفلسفة . وحدها . يمكن إصلاح الفكر الإسلامى !.

وتحت عنوان « العقل الإسلامي - هل يستوعب قضايا العصر؟ حاول الباحث التمييز بين « العقل الإسلامي » و« العقل العربى » دون أن يصل إلى أدنى تمييز بينهما !! ويحكم على العقل الإسلامي « بالالتباس ، عارضا لفكرة المودودى وسيد قطب كممثلى للعقل الإسلامي !! أما عن فكر الليبراليين والماركسيين - ففي نظره - « فكر توفيقى » (ص ٣٠٨) ولا مناص عن ترشيد المفكرين العرب جميعا - حسب نصيحة الباحث - عن طريق الفلسفة (ص ٣١٢) !!

وتحت عنوان « ابن تيمية ضد ابن تيمية » يعرض الباحث - فى ذهو وفخر - لمشاركة فى ندوة إلى جانب ثلاثة من المفكرين ذوى الانتمامات الفكرية المتعددة ، حيث جلس على « يسارهم » !! ويقدم عرضًا مخلا حافلا بالأخطاء عن وقائع الندوة ، مثل حكمه بأن فكر ابن تيمية هو منبع وموئل فكر الحركات الإسلامية المتطورة ، دون وعي بالفارق الجوهرية بين السلفية والإسلام السياسي . كما أخطأه الفادحة بتصديق تشنين فكر الخوارج (ص ٣٢٣).

وفي خاتمة الكتاب : يدعى الباحث « اكتشاف آليات الخطاب الثقافى العربى » (ص ٣٢٦) ، كما يكرر دعوته - المختصرة - لمعالجة أمراض الثقافة العربية عن طريق « التفلسف » (ص ٣٢٧) ، وبعد القراء فى نهاية المطاف بأنه يعد العدة لتجديد الخطاب الدينى « وفق رؤية تدعى التجديد والتلاحم » (ص ٣٢٨) !!

ويعد - فيقدر سعادتى بمعرفة كاتب شاب واعد فى حقل « نقد الفكر » ، بقدر خشيتى عليه من آفات الغرور وتضخم الذات والقفز المغامر فوق أسوار المعرفة طلبا للشهرة . ومن خلال قراعتى لمؤلفيه للذين أصدرهما ، لا أبالغ - ولا أتحامل على شخصه بقدر حرصى



على مستقبله . إذ شخصت حالتـ بـ « المراهقة الفكرية » ، حيث يكتب ما يكتب من خلال شعور « صبيانـي » بالقدرة على « مناطحة » مفكرين كبار يراهم جميعـا . على تعدد مذاهـبـهم - أغمـارـا صغارـا في حقل المعرفـة .

ومن تجليـاتـ تلك « المراهقة » انبهـارـ الباحـثـ بـ فـكـرـ كلـ منـ قـرـأـ لـهـمـ ، بـحيـثـ يـسـتحـيلـ الكـشـفـ عنـ هوـيـتـهـ الفـكـرـيـ وـذـاكـ أـمـرـ منـطـقـيـ لأنـ الـبـاحـثـ مـازـالـ يـعـارـكـ طـورـ التـكـوـينـ الفـكـرـيـ ، رـغـمـ مـاتـشـيـ بهـ كتابـاتـهـ منـ اخـتـزالـ المـراـحـلـ وـتـسـنـحـ قـمـةـ الـهرـمـ المـعـرـفـيـ الذـىـ يـتـبـعـ لهـ « نـقـدـ » الجـمـيعـ !! بلـ انتـقادـهـمـ فـيـ جـرـأـةـ - بلـ اجـتـراءـ - لاـ يـحـسـدـ عـلـيـهـ وـأـخـشـيـ مـاـخـشـاهـ أـنـ يـتـحـولـ عـقـلـهـ النـاقـدـ وـالـجـسـورـ إـلـىـ قـوـةـ تـدـمـرـ صـاحـبـهاـ وـهـوـ فـيـ سـكـرـةـ وـهـمـ بـالـقـدـرـةـ عـلـىـ تـدـمـيرـ كـلـ العـقـولـ !!

لصوص متقاعدون .. صراع الهاامش

محمد أبو المجد

يكتسب المشهد السردي في الآونة الأخيرة خصائص جديدة ومختلفة عن الحق السابقة ، وعن البدائيات والإسهامات الريادية ، بما يطرحه من قضايا ساخنة تخص نمط الكتابة نفسه ، وأليات إنجازها ، والتحكم المسيطر من قبل وعي الكاتب على عمله أثناء - وقبل - الكتابة ، والغرف من مناطق حكاية غير مطروقة ، أو قليلة التناول كالهاامشين ، والتجارب شديدة الذاتية والمنفتحة على آفاق تقنية ، والكتابة على خصوصية لشاعر أو تفاصيل العلاقات المتشابكة في الواقع المرصود ، وكلها مجتمعة تشكل السمات البارزة في إنجاز السرد الروائي المصري ، ولدى الشباب خاصة.

رواية (لصوص متقاعدون) لحمدى أبو جليل واحدة من عدة روايات ظهرت مؤخرًا في القاهرة ، تدرج تحت المسمون السابق تصديره ، حيث تلتفت إلى نبش وقائع إحدى المناطق الشعبية في القاهرة بهدف فضخ زيف خيوط العلاقات الاجتماعية - حتى داخل

نسيج الأسرة الواحدة - والتصدى للكثير من التفاصيل المسكوت عنها ، والتاتجة عن حالة الارتباك المزمنة التى تعانى منها الحياة الاجتماعية المصرية منذ ما أعقب قوانين الانفتاح حتى قوانين الشخصية وتبعاتها.

ورغم أن هذه الرواية هي الأولى لكاتبها ، إلا أن خبرته في الحكى عبر مجموعتين قصصيتين ، ونبرة التهكم والسخرية أثناء تأملاته لتشابك تلك الخيوط ، ومحاولة اكتشاف الجذور النفسية والفكريّة والاقتصادية التي حرّكت ، أو أثبّتت تلك الفروع المتضارعة صراعاً طاحناً ، إلى جانب التحكم في حيادية الأسلوب الوصفي للكاتب - الذي أصبح هو نفسه أحد شخصيات الرواية - كل ذلك جعل من الرواية تراكمًا سريدياً لا يقبل التضليل ، بل يخرج عن إطار التجارب الأولى ، ليقدم وقائع مذهبة ، في جرأة لاتبالي سوى بفضح العيوب والعاهات المكونة للشخصية الشعبية بغية التصالح مع هذه العيوب ، والتفاعل مع إفرازاتها والتكيف مع تشويفها لشخصيات الرواية قبل الدخول في محاولة لعلاجها أو استئصالها.

ويمكن إجمال أحداث الرواية في الشخصيات الرئيسية الثلاث ، وهى : عبد الحليم - أو أبو جمال - وجمال ابنه ، وسيف الملئ بالتقاضيات ، وإلى جانب هذه الشخصيات يظل صوت الرواوى - كراو مشارك في الأحداث من ناحية ، وكشخصية بارزة بنفس قدر بروز الأبطال الثلاثة ، ولها حضورها الأكيد من ناحية أخرى - يظل هذا الرواوى المحور الأساسي في الرواية باعتباره محركاً للشخصيات داخل الرواية ، وباعتباره واعياً بمارساته التأملية والفنية في العمل ، وكذلك واعياً بزمنية ومكانية ظهور رأسه أثناء الحكى : الحكى عن شخصية أو أخرى من شخصيات الرواية . ومن هنا يمكن القول بأن الرواوى - ككاتب ومشارك في الأحداث - استطاع أن يمزج صوته في أصوات الشخصيات الأخرى دون أن يحدث قطع أو تشتيت للأحداث ، ودون أن يكون لظهوره نتوء فنى يمارس غلظته وقوسته على النص المروى.

القضية الأساسية - فيما أرى - في رواية (لصوص متقاعدون) هي الرغبة في البحث عن دور يمارسه الإنسان في وجوده العدمي ، ليصبح يتعدد الروايات المحكية عن هذا الدور - المتوجه بالطبع - بطلاً أو زعيماً أو مسيطراً على مسارات الواقع . وهذه القضية التي استطاع حمدى أبو جليل إظهارها بفضحها والسخرية منها تطول الشخصيات الأساسية الثلاث في الرواية بنفس القدر التي تلتصق فيه بالرواوى نفسه ، وهو يبحث عن حل للخروج من مأزق الكتابة بإلقاء هم جديد من فوق كاهله على الأوراق ، باعتبار أن الكتابة ليست سرّاً وجودياً غامضاً ، أو مقسماً يحظر لسه ، بل هي ممارسة اعتيادية يمكن للمرء - الكاتب - خلالها أن

يتصالح مع أمراضه وعيوبه ومشكلاته ولو بالموت - مثلاً - الذى يراه أحد البدائل المطروحة أمام الإنسان كوسيلة سهلة للخلاص من الخطر - باعتبار الموت غاية كل خطر - ومن ثم فإن ممارسة هذا الدور بالكتابة لايخرج الكاتب عن اتساقه مع القضية التى أراد طرحها دون أدنى سقوط فى تقسف أو ادعاء أو فوقيه ، إذ هو يتراوح فى نصه الروائى بين الوصف والسرد باعتبارهما وسيطين أساسين لطرح هذه القضية ، وفي نفس الوقت فإنه لايسير لذا أسلوبياً أدبياً متعالياً ، وإنما هو يكتب روايته كأنه يحكىها ، وهنا ستظهر إحدى سمات رواية (الصوص متلقون) وهى الخاصة بالطبيعة الخاصة باللغة الهاشمية الموازية لطبيعة الأحداث فى الرواية ، ولطبيعة القضية التى تتطلب إتخاذ وسائل ووسائل متعددة لوصول المرء إلى هدفه ، حتى وإن أدان أيام أو حماه أو أخاه.

وقد قصدت بالإشارة إلى «اللغة الهمashية» تلك الأساليب والمصطلحات والعبارات والألفاظ الواردة على لسان شخصيات الرواية بشكل عفوياً يتاسب تماماً مع تكويناتهم الثقافية والبيئية والاجتماعية، وهي لغة يمكن الإشارة إلى نماذج لها في العبارات التالية: (يلهفون تعميره الحشيش / عشوة دسمها طفحها للمدير / رزع الباب بعنف) وهي عبارات تشكل لغة تحتية في مواجهة اللغة السردية الفصيحة التي بنى الكاتب صياغته للرواية عليها. تدور أحداث الرواية في أحد المنازل الذي يملكه «أبو جمال» والذي يحاول السيطرة على ساكني شقق منزله ومن فيهم أبناؤه، والقيام بدور الزعيم وكبير الأسرة الذي يهدده وينافسه عليه ابنه «جمال» بتديير كثير من حالات التآمر والكيدية لكل من يقف ضد وجوده كأخيه «سيف» وشخصية أبو جمال رغم ظهورها الخارجي بمظهر الحكمة والرزانة إلا أنه متآمر كذلك وساخت على كل من حوله، ولايسكن أحداً في منزله إلا بعد التأكد من السيطرة على سر مخفى يفضحه به ذات يوم.

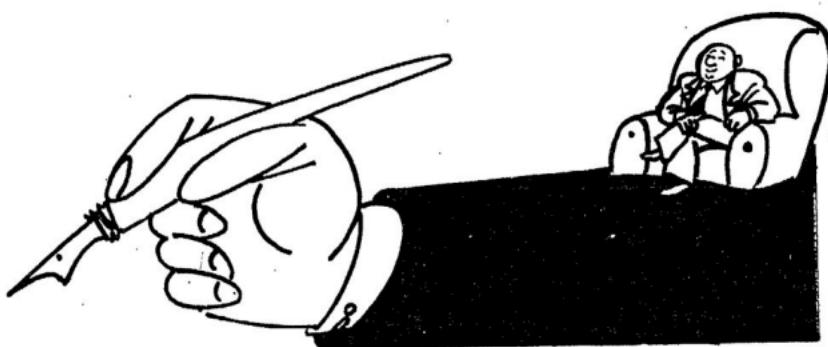
أما جمال فهو يسعى إلى تقويض نظام حكم أبيه للبيت ، ويحاول التخلص من أخيه « سيف » باعتبار أنه مجنون ، ويدبر سهرات لإدمان المخدرات ، ويتفنن في الإيقاع بالنساء في فرج الجنس ، ورغم هذا فإن له حكمته في الحياة ، والتى جعلت منه مفكراً وكاتباً يخشى تجاوز كتاباته وتأملاته خارج أدراج مكتبه !!

منه على الأقل - وعليه فإن أبو جمال يحاول التخلص منه فلا يقدر ، وينجح ابنه جمال في إيداعه مستشفى الأمراض العقلية كضربة يتذوق بها على أبيه في تنافسهم الصراعي على رعامة المنزل.

وفي إطار من النكتم والسرية والتأمل أو التفكير العميق يحاول كل منهم الانتصار على الآخر ، فسيف يعود من المصححة بشهادة تؤكذ سلامته عقله ، وجمال يسعد لتجاوز شهرته أفاق القاهرة كلها ، ولأنه زعيم لجماعة المدمنين المخدرات ، ولأنه كذلك يستطيع أن يسيطر على أبيه بطرق متعددة إن هو أراد ، أما الأب فإنه يظل المهيمن الظاهري على مجريات الأمور ، ويحاول أن يستعيد مهابته - المزعومة - بالإشراف المباشر والتدخل الفوري في كل الأحداث ، وتحويل التفاصيل الصغيرة إلى أزمات كبيرة تشغل تفكير جميع ساكني البيت لأيام طويلة ، كغياب سيف لمدة ساعات ، وضبط المرضية متلبسة بممارسة الجنس مع زوج اختها ، في محاولات منه لأن يصبح شيخ الحرارة الملهب بمروor الوقت.

وإذا كانت هذه الشخصيات قد خسرت نفسها بمروor الأحداث في الرواية بعد ان اكتشفت حقيقتها - وإن أضمرت هذا الاكتشاف - إلا أنها تظل نماذج روائية شديدة الصدق في التعبير عن الكثير من الحالات في المجتمع المصري التحتى الذي يعيش في خط بعيد عن خط الحياة الكريمة ، وذلك عبر العديد من المواقف مع شخصيات أخرى في الرواية كرمضان المدرس والشيخ حسن - الصعيدي اللاجي - والقطبي عادل والممرضة والمستشار المرتشي والضابط الذي يسهل عمليات تجارة البانجو وحتى شخصية «أم جمال» زوجة عبد الحليم ، فكلها من الشخصيات التي مارست القهر والكذب والإدعاء من أجل بلوغ مكانة مرموقة في المجتمع الذي تعيش فيه - على الأقل في هذه المناطق الفقيرة - ورغم أن أيًّا منها لم يبلغ هدفه ، ولم يقترب منه ، إلا أن مساراتها في الرواية تشير إلى نبل كامن في الشخصية الشعبية المصرية يظل يدفعها إلى العديد من محاولات الارتفاع والتميز وتحسين الظروف حتى وإن كان ذلك دون تغيير بطبيعة اختلاف الظروف وتباينات النماذج التي يمكن أن تتعرض طرفيها ، وبتغير نمط وأدبيات الحياة من حولها . وهي لهذا تخضع لنفس صور القهر والكذب والإهانة التي سبق أن حاولت ممارستها وإن كانت ممارستها تبتعد عن العنف وتقرب من التسلق والانتهازية.

لقد استطاع الروائي حمدي أبو جليل أن يقدم بنية ظاهرية للرواية تعتمد على الفصول أو المشاهد التالية في غير ترتيب زمني أو منطقى في أغلب الأحوال ، فيما اختلفت بنية أخرى وراء هذا الترتيب الفنى هي بنية اعتمدت على التشابك العميق بين خيوط الأحداث التي



حركتها الأشخاص ، وعلى تماهى صوت الراوى - كاتب - مع صوته هو كشخصية لها حضورها الفنى والموضوعى البارز ، وهذه البنية - كمعادل فنى للمضمون الذى عالجه الروائى - ضمنت حدوداً دينياً من الوعى المصاحب للكتابة ومن المقدرة على صياغة إيقاعية الأداء ، وهارمونيتها بطول الرواية التى احتوت أكثر من خمس وعشرين شخصية ، والعديد من المواقف والتاريخ والأذمة فى تجاوز ونموج فنى يشير إلى المقدرة الحكائية للكاتب ، وإلى طموحه الفنى لتتوير مفاهيم الكتابة السردية عبر هذه الرواية دون السقوط فى أجذلة التفاصح أو شرك التسطيح ، وإنما هو يقدم نموذجه الروائى فى شكله الحكائى الشعبي ، وفي طرحه الحديث لقضية تتساوق وتكون الكاتب الروائى ذاته .

- * رواية : لصوص متقاعدون
- * الروائى : حمدى أبو جليل
- * دار ميريت للنشر
- * القاهرة - ٢٠٠٢

"عيناك واسعتان .. والأيام ضيقة"

خيرى منصور

إلى ناجي العلي

وأنت تدفع عن جبينك	عيناك واسعتان
سقف حجرتك الصغيرة ..	وال أيام ضيقة
عندما نغفو وتبتئي السهر ..	أراك توزع الأعمار حولك للشجر
عميان ...	واراك
قم تبادل الأدوار ...	تقرا في الحجر
- هذا الأفق لك	مالا يقول لنا الحجر :
ولنا ظلام الحجرة السوداء	هل كان يبنكم أب ؟
ضيق سريرها	عذراء أملك يا بين هندا الليل
وتشابه الأيام فيه	أيكم تزوج شجرة ...
عميان ...	في غابة الزيتون .. أيكم انسحر
قم تبادل الأيام	فتبدل الزيتون بالصفصاف ...
- هذا الشارع المكتظ بالشمس لك	وأسود المطر ...؟
ويحيرة السواح	عيناك واسعتان ..
رقصتنا السريعة	حاول أن نراك

خيول الليل ،
 أجنحة النساء ،
 مهدأً يشاهدتين ،
 وأمرأة مطرزة اليدين
 تهز شاهديك حتى تفتديك حمامة
 الصحو المبلل بالبكاء
 وتفرد من عينيك .. تئى ليقرب النعاس
 تئى .. وتغرق في السماء
 (نام ... نام)
 و تمام ملء غزالتك
 نام .. نام
 و تمام أملء نوم غزالتك
 لك ما تبقى من وليمتنا
 ومن تبع الفواتح
 من رماد الشمع
 من اسم ينوه به الجواز
 يسيل من عقد الفراق
 إلى مكاحل زوجتك
 لك ما يفيض من الحداد عن السواد
 لك ما يفيض من التشيد عن البلاد
 لك ما يفيض من إخضرار الموسم الآتي :
 شهادة موت عصفور يفاجتنا
 يفر من الملف إلى عقارب ساعتك
 تمضي ...

إلى حلم من العشب المقرر في المنهاج

- من أغان سوف تسمع في الشوارع
- من مرشحة تحاور كاتباً قبل انتخابات

النقابة

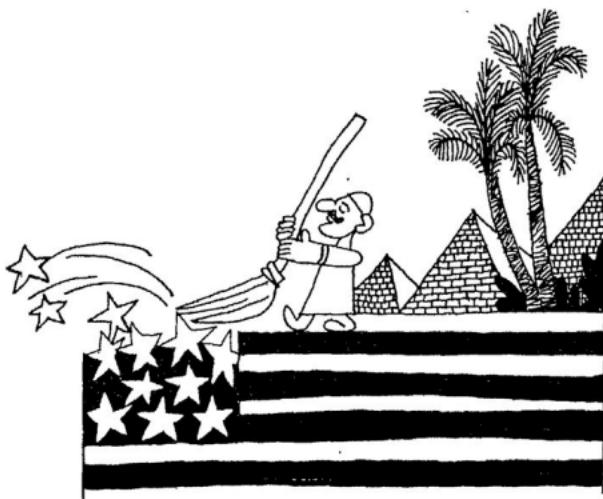
آخر الأخبار عن مرض الملك
 وأخر الأفلام عنك
 ولنا إطارك في مرايا الحجرة السوداء
 نملؤه:
 بشارات الحداد ،
 وقرنفل الدمع المصنّع لاحتقال نسائنا
 في قاعة المترعين بما تهرب من دمك
 ولنا فتاتك نطرد العطر الذي أهديتها
 (عن عنقها) ونسلاها من خاتملك
 عميان ..
 قم تتبادل الأدوار
 تدخل في النهار
 تمشي ، وتجلس في المقاهي
 ترقب الفتيات
 تأكل (لبنة) الأشياء
 تمضي إلى آخر الأيام مكتهلاً بنا :
 " ناس تدور بهم قراهم
 يطبحون صغارهم .. بعد الحصى
 عميان نحن .. فدلنا ..
 صار الطريق هو العصا
 عميان قم كى نسائلك
 - من أين يبتدئ الطريق إليك .. منك ٤٠٠
 ماأطولك
 ماأطولك

عيناك واسمعتان ...
 حدق في ظلالك كى ترى:
 غاباتنا الأولى ،

من فرح المراهق بالمسدس ،
 تضطيفه ، تصيب مفرق شعره
 .. يتحسس الجرح القديم ...
 فيجرح الجرح القديم أصابعه ”
 عيناه واسعتان
 والأيام ضيقه ..
 يحاول أن يرى ما بعد عطلته الطويلة
 لا يرى ..
 غير الحجارة ترتدى ،
 ما أبيض من عظم العصافير الصغيرة
 ماتتساقط فى تويجات التراجمس من ندى
 الكل أبيض فى رموش غزالة
 تعلو لتمسك ما تبقى من صدى
 تعلو فيتسع المدى
 - سأئام مثل غزالى
 - سأئام ملء غزالى
 مفتوحة عيناي للطيف الذى سينورنى
 أثنتى الرصاص تزوره
 وتفتك آخر عروة فى ثوبه
 الكل سال على شفاهك فالغزاله دامعة
 الحلم أطول من منامك والغزاله راجعة
 فارجع .. سيخطفك السواد إذا بلغت منابعه
 المجرة الصخرية السوداء أضيق من يديه
 إذا تثاءب ..
 أو تصالب ...
 - ضيق هذا السرير
 فيما جذور الترjos الكسلى:
 تعالى ، كى نزير ترابه ونوسuhe

- من لقاء العيادات الصديقة
 والمساءات الطليقة فى الحدائق
 تمضى ...
 إلى حلم مقوى بالرصاص
 وبالقصاص
 إلى رخام قايسوه بخيانتك...

 يصحو فيدفع عن جبينه
 سقف حجرته الصغيرة
 لا يرد على (صباح الشير) غير جذور
 نرجسة
 نمت من دمعة /
 كانت وسادته نتوءاً /
 قد من حجر ، وبيلها النعاس
 خفيفة كالبريش ، ناعمة
 أطاعت أمه ، حين انحنت
 ودعت له بالنوم /
 نام ولم ينم
 فدعت له بالصحو
 سال على أصابعه الندم
 لاتبع .. فى الليل الطويل
 فهل يدخل جذر نرجسه ينادمه
 يرد على التحية كل فجو
 عندما يصحو معه ٩٩
 يتحسس الجرح القديم .
 وخصلة الشعر التى (قص النطبيب) ...
 - سينضحكون إذا أتى من غير قبعة
 ”تطييش رصاصة فى الأفق



أرض تدار ولاتدور
 شعب يفتش عن وسادته القيمة
 عن رذين نهاره
 "في صمت أجراس القبور"
 أوغل ، فيوغل في المراة (حنظلة):
 "وطنا أرى "
 "أم جلجة ."
 لابد من رسم الفروق ..
 فلكل شيء ها هنا
 وجه يخبيه وأخر يرتدية
 وجه لسهرته
 وأخر للبكاء على ذويه
 أوغل ويوغل (حنظلة)
 "رسم المدينة غرفة "
 "وبها المخيم قبلة "

ماذا تقول جرائد الأحد السميكة
 عن قتيل (بقية الأيام) ...
 - هل تخفيه ؟
 - أخفته .. طوال حياته
 واليوم تخفي قاتله
 (ناجي) يفر إلى النجاة من الهزيمة
 يرسم التفاح (حنظلة)
 ويوغل في المراة يهتدى للسر :
 يكتب (حنظلة) :
 "بيروت ثاكلة "
 "وصيدا أرملا "
 كول من البن الثقيل
 ويرسم الأسبوع
 صفاً من شقاتق ذابلة
 غزو /
 ويوغل في السياسة (حنظلة)

امرأة لا أحب أن ألقاها

حنان سعيد

(١)

لم تكن مفاجأة لي .. اندفع زوجي يمطره بسيل من الأسئلة كان يجب بتؤدة وبلادة الأطباء المعتادة التي اكتسبوها بفضل خبرات كثيرة مع الألم والمرض والموت .. بلا نسق للأحداث وأنه مازالت هناك فحوصات وتحاليل وو .. .
لم يكن اسمه غريباً على أذني فقد تراويف في عائلتي مع الموت .. دائمًا يبدأ الأمر هكذا كجرثومة لانحس بها .. تتجاهلها فتتعلق وتتكاثر .. تتقنع حتى تجند خلايا الجسم الدفاعية لحسابها إلى أن تصبح أنت في النهاية من تقوى عدوك تحت جلدك .. يتغذى على دمك وخلاياك رغماً عنك.

(٢)

في طريق العودة سلك السائق بنا طريق البحر .. كان يقود بيته .. صديقى البحر معى فى كل أحداث حياتى .. عمر كبير صغير فربى فى غمضة عين والتفاتتها .. ظلماً سنين وأحلام تتعطى كقطة كسوول .. ثم ينسحب بساط الأيام سريعاً من تحت أقدامنا .. تمتنى دائمًا أن أغير جلدى .. غدت ثعباناً عجوزاً لا يملك تغيير جلده.. لن أكون يوماً كياناً سليماً لو قدر لي أن أكون .. حتى

أفرغ ذاتي من هذا المرار.

(٣)

فور وصولي اتجهت للمرأة .. صعقتني صورتي .. تأملت التجاعيد التي تسليت بخبث تحت عيني .. منذ متى امتنعتي الهموم هكذا وطبع الزمن بصماته على وجهي .. تأملت بشرة طفلتي الناعمة ليتنى مثلك حبيبتي صحفة بيضاء لم تدهسها التجارب ويفزل الزمن خيوط الهموم على وجهها .. أنى لي بذلك الطهر والملائكة وقد منحت ذوب نفسى وعصارة ذاتى لجوة من مصاصى الدماء آخرهم كان ذاك الذى سكن تحت جلدى دون أن أدرى ليصحبنى لرحلة شقاء لا أعلم أين متهاها تتضاعل أمامها كل ألامى .. كاتنى أركب طائرة هاوية من قمة جبل فائزى الدنيا كلها فى حجم علبة ثقاب.

(٤)

منذ عدة سنوات شكت للطبيب من بعض التجاعيد الرفيعة التى ظهرت تحت عيني إثر "ريحيم" قاس .. فسألنى فى استخفاف عن سنى .. بوغت وأوقفت للحظة .. قاس كان سؤاله .. كففت أن أحد السنين منذ أن بلغت الثلاثين أقلعت عن أن أحصيها .. أردف بنفس نبرة الاستخفاف " هذا أمر بديهى .. عوامل سن !! " .. تراجعت وقتها أن أفسر له أن ماحدث ليس طبيعياً لأن لم يكن تدريجياً .. تراجعت كلمات كثيرة .. ألممت لسانى وانصرفت من عنده تائهة .. أظن القدر وقتها كان يخرج لي لسانه ساخراً لأنه كان يدخل لي مالا أعلم.

(٥)

ابتسامة الذكية ابتسامة تدرب عليها طويلاً .. هاهى الإبرة جاهزة .. سيدسها الآن فى جسدى ليسحب منه عينة .. مضيرى معلق على بوز قطعة حديدية لا يتعدى قطرها ملليمترات .. صراخى .. فزعنى .. رعبي .. مسميات وهمية لا تعنى شيئاً له .. هو بجانبى يشد على يدى .. طفلتى المسكتتان تتظران إلى فى بلاهة .. تذكرتك فجأة يا أبى يوم أن قالـت الأشعات أن التدين الخبيث احتل جسدى .. لم أستطع أن أصارحك رغم كل قنوات الصدق الممدودة بيننا .. أنكرت أنى أعرف وبالهول ما أعرف .. لقد قالوا لي وقولهم الصدق وقولهم الحق وقولهم الفصل ..

ابتعدى عنه فى جلسات الإشعاع حرام معك أطفال

لاتسامحنى فترجسيتى .. أنا نيتى .. خوفى على ذاتى جعلتني أنساع وأنحنى كشجرة هرمة استؤصل جوفها فانحنت على خواء .. أسلمك للزيانية .. ألقى بك كما ألقوا بيوسف فى الجب وأنتظر معجزة تنجيك.

لاتسامحني لأنك لو كنت مكانى لما جحدتني .. لما قوى قلبك الرهيف على إلقاءنى فى جب اليأس .. لاتسامحني فحبك الكبير لم يطهرنى من رجس الأنما وخبث الخوف .. أوحشتنى كثيراً الآن .. أكثر من أى وقت مضى .. أحتج صدرك وسادتي واسفنجة دموعي .. جبى لك الآن حريق يصهر أضلىعى فيحيلها صلصالاً.

(٦)

أطلت على الشمس بوجهه مرید من خلف زجاج النافذة لمحت عنكبوتًا نسج خيوطه منذ متى لم أقم بتنظيف هذه النافذة ..؟.. منذ متى لم أفتحها ..؟.. لم أسمح لأشعة الشمس أن تدخل غرفتى .. أصفر الزرع في الشرفة وسقطت أوراق كثيرة منه .. لاشيء حتى يمكن أن يعيش لي .. جربت النباتات والعصافير وأسماك الزيتة .. كل هذه الأحياء السكينة نفقت لم تتحمل اهتمالى لها .. الموت هو الشيء الوحيد الذى يمكن أن يصلحنى على الدنيا .. حتى أبي وأمى لم يصلحنى عليهم سواه ..

كانا يربانى جامحة كفرس بلا لجام .. والآن أطفالى يربدون أمأ .. كلهم أطفال .. وأنا طفلة .. أريد أباً وأمأاً .. لو يعود بنى الزمن قليلاً قليلاً للوراء .. لكنه أبداً لن يعود.

(٧)

أنت لا تحتاج إلى يازوجى .. هذا ماتوصلت إليه .. بمجرد أن اطمأننت على سلامه العينة وخلوها من المرض الخبيث عاد بكل شيء سابق عهده .. حتى لسات الحب والحنان كانت سحابة فضية تبدلت مع شمس الصباح ..

كم من الآلاف من المرات مررت بجانبى فلم ترنى .. لم تر جفني المقروهين من سهاد ولاغعينى الرائحةتان الغايدتان لاستقرارن .. أرضى أنت كسائر المخلوقات ترى كل شيء بسمياته .. الأرض أرض والسماء سماء .. متريسان كلانا بالآخر .. بينما منطقة حدود عليها أسلاك شائكة .. والأف مصباح يضى وينطفئ .. أسأل ذاتى لم تزوجته ؟ خوفاً من الزمن .. أو رغبة فى الأمومة .. لاشيء تتبادله سوى الصمت المطبق أو الشجار العنيف ..

يبدأ يومه بتکشيرته المعتادة .. وأبدأ يومي بمقاصحة الأوانى فى حوض ما أن يفرغ حتى يمتلى .. أعد السنديونتشات .. وأكواب الشاي بالحليب .. وألبس الصغار وأهبط بهم للشارع حتى ولو جهم باصات المدرسة فأعود من جديد لأصارع كل جمادات المنزل من غسالة وثلاثة وبوتاجاز .. ماراتون كل يوم المفتوح .. ثم لعبة قفز الحاجز مع المواصلات .. تفاصيل سمة تتنهى آخر اليوم بالبحلقة فى غباء فى كل الترهات التى يقينها هذا الكائن الذى يسمى تليفزيون ..

(٨)

منذ أن تحدد موعد العملية التي سأجريها لإزالة الورم الحميد وأنا أفكر .. تمور في ذهني
أسئلة .. لا أستطيع التركيز في أفكارى .. تطفح في ذهنى بلا رابط .. لا أستطيع محاسرتها ..
أحياناً أتمنى أن أجلس على كرسي الاعتراف وأتظهر .. هل تعرف يا عزيزى من ذا الذى يسir
مزاج زوجتك ؟ إنه ذيل الكلب الموج .. هذا الكريه الذى أحبته حتى كرهته وكرهت نفسي معه ..
أصبحت سوداء المزاج لاطاقة لى بتحمل أعبائك ومشكلات أطفالك .. من ذا الذى أشكوا له من
ذاك الذى سيدرك ويفهم دون أن يجلدنى بسياط الدين والضمير هل تعرف من هو .. هل تعلم أنك
من دفعتني إليه وسائل أحوم حوله كفراشة حتى يحرقنى .. ويل لقلبي فمشاعرها أصبحت عهداً
أمنحة لم يدفع قرابين أناينى ويريق الحب على مذبح ترجسيتى ثم بعده أظل أتجرب كؤوس الألم
والعذاب لقلب ميت يحتاج لآلاف من عمليات التدليل والتفس الصناعي .. أى قلب جسور فدائى
يذرنى .. له فاصبح قضيته فيفرغ أيامى من قتامتها .. كلهم أخسأه حتى ذيل الكلب الموج ..
الصلعوك بكل ما فيه من نظارات الوله والذلة والمسكينة السيدة راحت .. السيدة جاعت .. من دكته
على باب العمارة يندفع مهرولاً ودائى يتبعنى كذيل الكلب يحمل عنى أشيائى مطاطئنا فى خجل
مزعوم .. أنا من محوت الفوارق بيننا .. تاهت نظارات الوله والتمنى أصبحت نظارات واضحة وقحة
محدة .. تعرف ماتريد .. يطلب وكأنه يأمر ،، يرجو وكأنه يبتز .. يتوصى وكأنه يتودع .. كم آلاف
من الجنينيات سحبها مني بنفس نظرة الخنوع من ذاك الاحمق الذى قال أن قلب المرأة لا يكون إلا
لرجل واحد ؟ قطعاً أنه رجل أراد أن يستغل لنفسه طمأنينة مزيفة فائى قلب ذاك كان قلب مدام
بوفارى التى ماتت حباً ؟ وأى فيلسوف ذاك الذى قال إنها كانت بغياً فلم تحب سوى الحب ذاته
ولو أحبها رجل واحد فقط لاختلست له حتى الموت ..
زوجي يرانى عقلاً وذيل الكلب يرانى جسداً وـس : يرانى روحأ لاشيء ينخس ضميرى
ويذبحنى وينقص حياتى سواه .

(٩)

لا أدرى متى احتلنى هذا الكائن ولا كيف ولا متى بدأ يسكنى حتى بت غريبة عن كل شيء
سواه بت أجد فيه سكنى وواحتى .. أهجم إليه وحده .. أجعله وسادتى فيجعلنى حضنه الآثير
أتكور وألود تحت جناحيه فيسدل الظلام على الكون .. أصبحت لا أجد نفسي إلا فى أحضان
وحدى وحزنى .. أما هو دائمأ فكان بعيداً .. لكن أبداً لم يكن بعيداً .. يظهر فى أزماتى .. كأن
يبنى وبينه لغة اتصال عن بعد .. يظهر لى كفارس خرافى يمتلك صهوة جواده .. يظهر قافزاً

أislak التليقون أو خارقا حاجز المكان يسألني "ماذا بك؟" أتعجب كيف عرفت...؟" قلب
المؤمن دليله "أين كنت من زمان يا سـ" بمجرد أن ينتهي احتياجي إليك لا أجده تبخر كجندى
من السماء وضعه الله في طريقى لحظة يأس ثم يختفى... أسأل عنك أطاردك في مكان عملك ..
في بيتك .. دائمًا لا أجده فاعرف إنك ستمتطي صهوة جوادك من جديد لتتقد آخرى أو آخر
يحتاج إليك .. أبحث عنك فى كل مكان لا أجده لكنى أعرف أنى ساجدك وقت أن تتصاعد أزمتى
لكن أرجوك لاترتكنى حتى تتحقق أصلعى .. أنقذنى قبل أن أصيير رماداً .. تظهر أمامى أثمنى أن
المسك .. أحتضنك أخاف أن أحتضن فراغاً .. تسبقك حالة النور التى تؤكد لي أن مثلك لا يعمر
كثيراً في هذه الدنيا تحتضن كفى تنفس بكلمة أحبك .. أبكى بدموع حقيقية من أجلك وحدك
تمنت أن أكون صفحة بيضاء لم يفك شفراها إنسان .. عيناك متفهمتان فيما زهد كدير في
الحياة .. تمنت أن أبوح لك بسرى الذى يذبحنى .. عيناك توفران على مشقة كلام كثير .. روحى
فقط احتفظ بها نقية من أجلك هذه هي المنطقة القصبة .. البعيدة المحرمة والوحيدة في القلب
التي أحافظ بها لك وحدك بلا أثام.

(١٠)

إلى متى سوف أحيا تلك الحياة المزروعة المليئة بالخزعبلات والأكاذيب والبدع إلى متى لا
أدرى كيف حدث ذلك لي دائمًا وحيدة لا يطرق بابي مخلوق .. أحيا كفرد قطعت به الأسباب..
ربطه حارسه بسلسلة في قفحم غاية أحلامه أن يقفز لقمة القفص ليلتهم إصبع موز .. معى
طفلاته إداحاهما ترهقنى بأسفلته ت يريد ذهناً حاضراً .. وفؤاداً خالياً لاتعيش في أنفاسه المظلمة
خفافيش ولاتعلق في سراديبه غربان والأخرى لاتملك لنفسها ضراً ولانفعاً .. خلية صغيرة متنقلة
على خلية أم تمتض طلاقتها حتى النخاع ما يتبقي في قليل .. أما زوجي فما أبدع الزوج اكم
يتقذنون في جعل الحياة روتيناً سخيفاً يصيب الملائكة بالملل .. لا يشعرون بالآلام .. سادر في العمل
واللهو والأصدقاء .. وأنا وحدى أسمع هسيس هشيمى يتناثر وتذروه الرياح .. يتركتى في مواجهة
دائمة مع الوحدة .. قدرى هذا وقدر معظم النساء لكن قدر على وفي لحظة أن تحول مشاعرى عنه
.. هو من درت فى فلكه سنين .. من قضيت عمرى أمد بينى وبينه جسور الحبة يركلها بقدميه ..
من يصدق أنى لفظته من بؤرة إحساسى واهتمامى ليتحول هو في لحظة غير مسبوقة إلى بكل
جوارحه وأنصرف أنا عنه لصقر جارح ينقض على بفخاخ مشاعره .. تارة يصيّبني مده فأشعن مع
"زار" سأغير التقويم لو أحببته أمحو فصولاً أو أضيف فصولاً .. أو يقذف بي جزره لأبعد
شط منبوبة محظمة لتفق جميماً في طابور طويل كل ينظر لمن يوليه الآذى رخلف يقف من يحبه

فلا يفطن إليه .. في هذه اللحظة يطرق بابي هو بنظراته الولهی کائني رب يعطى .. فاتجاهله يخلق
الذرائع ليطرق بابي يسألنى هل تحتاجين إلى شيء؟ وأنت تدفعنى إليه " كافيه بآى عمل إنها ولد
مكافح يدرس بالجامعة ويعمل ليساعد إخوته " أنا لا أحتاج لشيء" عندما تحتاجين اطلبي منه فهو
ولد طيب " لامانع " أنه لا يائف أن يعمل أى شيء حتى القمامه يرفعها سعيداً راضياً الألف
الكرايك التى تملا المنزل أتخلص منها فيحملها رغم ثقلها بذراعين فتترين مرسومة عضلاتهما .
لأول مرة في لحظة فارقة أطلع إليه كانت أنفاسه متلاحمه من ثقل حمله .. وقف متسلماً
قبالى .. حبات عرقه تتلالاً على جبهته .. وجه عابر أراه كل يوم فلا يلفت نظرى .. لكنى فى هذا
اليوم لا أدرى كيف رأيته كانت نظراته كافية لأن تدبب جلدى ويفراسه وحدق ابن بلد محنك قضى
عمره على أرصفة الشوارع يلتقط الإشارة ويوقن أن جهاز استقبالى استجاب لها .. يدرك أن
البرقية قد وصلت .. رأسه الكمبوبورى يعمل بسرعة مليون لفة فى الثانية .. اطرق الحديد ساخناً
" كانت النظرة كافية .. امرأة فى أزمة .. فى احتياج عاطفى وإذا به بلا كلمات يتلقنن بلهفة
فناصن لصيد طال انتظاره يجتاحنى طوفاناً فتأذى بلا مقاومة .. لا أدرى كيف لهذا الصعلوك أن
يملك مفرداتى ويجيل حياتى الجدباء مروجاً خضراء زاهية أسطورة أن يملك هذا " العيل النزق "
إتيكتأ يعاملى به كسيدة صالون .. هامن راقية .. يربض تحت قدمى كعاشق من عصر بايد
يتعشقهما ويقبل كل إصبع على حدة .. مبدع فى اختيار النظرة .. الكلمة .. التوقيت .. يضمى
فتختاج أضللى فإذا حياتى قبله هباء منثوراً .. يأتينى فینتشر حولى وروده فتأتى فى عباء جسده
الأبنوسى المشعر .. ثم يلقطنى أياماً ويعود كائناً قد دُمِّرَ من جليد يخاطبنى ملحاً أسمى بلقب "
هامن". أو سابقاً إياه بلقب " مدام " يقطع على الطريق مدعياً أن صحوة ضمير مقاجحة وانته.
فتشتعل حرب المناورات بيننا فأشدده " بقطع رزقه " فيستسلم بذلك المعتادة ولا يهنتى بذلك
انتصارى فكائناً كت عبناً مريعاً يرمح تحته وكلما أردت استرجاعه أفقده أكثر إلى أن يطبح بي
كفردة حذاء قيمة ليصنع لى مداراً آخر من مدارات إخفاقى الأزلى فى الحب .

(١١)

والآن أنا وحدي .. أمامى فنجان قهوتى وعلبة من السجائر .. حتماً بعد ساعات لن يتبقى منها
سوى رماد هذه هي اللحظة التي أنتظرها وأهرب منها وأتقادها بسائر الحيل بعد بضع ساعات
ساکون بين يدي الله .. إن نجوت فإن عمرى الماضى والآتى سيف أمامى سينطلي على كرؤوس
جامجم مستعرة حمراء يتتصاعد لهيبها من الأعين والرؤوس .. لست عقلأً ولا جسدأً ولا روحأً فقط ..
أنا كل هؤلاء .. لم يحب هؤلاء معاً سواه .. لم يغازلهم سواه .. والذى لن أظهره إلا بخروجه منى



.. سيدى ومكتشف قارئى الأول .. من سطر أول كلمة فى معجم الحب .. وأول نظرة وكلمة ولسة أول من علمنى كيف أحب .. رغم كل ألطان الشقاء التى حملتها بعد أن تركتني دون كلمة وداع فما فعلته بي لا يقل بشاعة عن أى غزو ببرى تارى لاي دولة كانت فى يوم ما أمنة رغم كل ما حملته لك من حب فائت مستول عن كل قطرة سم نفثتها فى حياتي .. حاولت كثيراً أن أخلق لك المبررات والأذار لكنى فشلت .. لم تشفع لك كل اعتذراثك ومماحكاتك ولا تسحوك بالأيام الحلوة .. فكل هذه الأيام انقلب على مراراً ..

تلوح وجوههم أمامى .. أعرفها ولا أعرفها .. كلهم يبتسمون لي .. ملابسهم بيضاء ناصعة .. يرتدون كمامات بيضاء .. قال لي صاحب أجمل ابتسامة فيهم "عدى من واحد لعشرة" آخر رقم ذكره كان ثلاثة .. كان يغرن إبرة فى ذراعى بعد أن وضع كماماً على وجهى أنا أيضاً مبهجة .. وجھك أنت أيضاً يلوح أمامى.

آن الآوان ياسيدى أن تخرج منى .. للأبد .. لاخرجك الآن قبل أن تخرج روحي منى .. فائت على روحي عبه ثقيل لم أعد أستطيع حمله بعد الآن ولتنطلق روحي الآن خفيفة طلقة فى الفضاء ..

هارد لوك

إسماعيل محمود

الناس لامن لها سوى المباراة المرتقبة التي تقام اليوم.

الفريق الأخضر سيواجه الفريق الأزرق .. الصراع بينهما لا ينتهي كل الناس في انتظار هذا اللقاء .. انه بطولة خاصة ، من منهما يستطيع هزيمة الآخر ؟ اللقاءات بينهما دوماً مثيرة .. صراع أبدى .. كل منهم سبق هز شباك الآخر وتغلب عليه !

الفريق الأخضر يتوعد ..

الصحف كلها تتكلم عن هذا اللقاء .. تفرد صفحاتها لأخبار الاستعدادات والمعسكرات ، وحالة اللاعبين الفنية والمعنوية ، ودرجة استيعابهم للخطوة الموضوعية. الهوس أصاب الجميع ، اللافتات والرايات الزرقاء والخضراء مشرعة في الشرفات

اقترب الموعد ، باقى على بداية المباراة ساعتان ..

الشوارع لا تخلو من السيارات بآبواقها الصاخبة .. هتافات مدوية مصحوبة بأصوات الدفوف ودقائق الطبول .. أمواج من البشر تتلاطم ، وتتدفق صوب الاستاد. المقاهي مكتظة بالرواد لمتابعة المباراة من خلال التلفزيون ..

الأسر في البيوت في انتظار نقل المباراة..

قلما نجد أسرة واحدة أفرادها يشجعون فريقاً واحداً ، انقسامات داخل الأسر .. مشاجرات بين الأولاد ، استقرارها مرهون بالحالة المزاجية لرب الأسرة ، والحالة المزاجية مرتبطة بالفريق الذي يشجعه.

قرر مشاهدة المباراة من داخل الاستاد بصاحبة جاره القاطن قباله في الطابق الأخير ، وتركها بمفردها.

رذين التليفونات لاينقطع ..

أمسكت بالسماعة .. طلبت .. تحدد الموعد ..

قبل بداية المباراة بخمس دقائق أطلت من النافذة .. الشوارع خالية من المارة .. لا أثر لخلوق ، لاشيء يتحرك سوى الكلاب الضالة.

كان واقفاً في انتظار إشارة الدخول ، تفت حوله بحذر شديد ، تقافز على الدرج .. إلى الطابق الأخير ، على يمينه باب كان موارباً يظهر من خلفه ضوء خافت ، دفع الباب برفق ، دلف .. آغلقه بإحكام.

خلف الباب كان ظلاً يتحرك .. تعانقاً ..

بدأت الضجة في الارتفاع التدريجي ..

النواخذة تنبث .. من خلفها صرخات عنيفة متقطعة.

الصراخ يتزايد ..

الأهات تتبعثر مع ذرات الهواء ..

مقهى قريب من الاستاد كاد أن ينفجر برواده ، التعليقات لا تنتهي .. لا يسلم لاعب من الشتائم والسباب ، حتى الحكم الخواجة.

تململ .. كان ينعي حظه الذي أوقعه في ذلك المكان ، كان يود مشاهدة المباراة في الاستاد برفقة جاره الصديق .. ففشل في العثور على تذكرة .. خشي أن تفوته المباراة ، هرول إلى ذلك المقهى اللعين ، وأخذ مكانه في ركن بعيد ، لم يستمتع بسير المباراة ، الأصوات الهادرة تغطى على صوت المعلق.

كان يشجع الفريق الأزرق بجنون ، عكس جاره كان تشجيعه باعتدال ورزانة.

سيير المباراة ليس في صالح الفريق الأزرق ..

الفريق الأخضر يتحكم في زمامها ..

الفريق الأزرق يلجم إلى الدفاع ..

ميشو نجم هجوم الفريق الأخضر يتلاعب بالدفاع الأزرق بمهارة فائقة.

أخذته الرعشة وتصبب العرق من وجده .. حزنه دفين ، وأنينه مكتوم .. أحس بالهزيمة والإنكسار ..
الفريق الأزرق في أزمة .. خطوطه مفتوحة .. دفاعه يعجز عن صد موجات الهجوم الأخضر المتلاحقة.

تزايدت الصيحات وعلت .. جول .. جول .. جووول ..
ميشو خذع الدفاع وتمكن من هتك الشباك بقذيفة ملعوبة.. في الزاوية البعيدة !
إنها المسكين .
تشابك التعليقات والأيدي ..

- خطأ من الدفاع .. خطوطه مفتوحة ..
تذكر أنه كان يلعب الكرة ويجيد فنونها . كان حارسا أساسيا لفريق المدرسة الثانوية ، وكان عضوا في فريق الجامعة . أثناء سير المباراة كان يركز على تحركات حارس المرمى أمام عرينه . مال على صديقه : " الحارس كان عليه لا يغفل الزاوية البعيدة ."

- الجول ليس مسئولة الحارس فقط .. الدفاع كان غافلا عن حماية المرمى .. وربما الفريق كله ثم أراد صديقه أن يواسيه بالألا يفقد الأمل في تحسين النتيجة .
أشك.

أصحاب إعفاء شديد وقام مستندا على كتف جاره ، قرر أن يغادر المقهى ، كانت المباراة على وشك الانتهاء ، خشي أن تتأثر قذيفة أخرى تطليخ بأماله ، تبعه صديقه ، حال الفريق يشغل تفكيرهما .

قابلهم صديق ثالث .. واساهم ، وضغط على كفة قائلًا : هارد لك .
وواصل المسير ، صعدا درجات السلالم في وهن بينما الرجل يعدل من هيئته ويختفي ووجهه خلف ملفحة ثقيلة وبهبط بحدار .. خرج مسرعا إلى الشارع وتابه في جموع الجماهير التي خرجت إلى الشارع ، والرجلان يواصلان الصعود ، كل ينظر إلى الآخر في دهشة وتوجس ..

وصل إلى الدور الأخير ودع جارع واتجه إلى اليمين ..
كان الصمت سائداً
طرقات خافتة فوق الباب .. يظهر خلفه الضوء ..
استقبلته مادة يدها قائلة : هارد لك يا حبيبي .



نبض الشارع الثقافى

عبد عبد الحليم

رسالة جامعية

تعدد الروايات في الشعر الجاهلي

حصل الباحث أيمن بكر على درجة الدكتوراه في الأدب العربي بتقدير امتياز عن بحثه «تعدد الروايات في الشعر الجاهلي» وقد تكونت لجنة المناقشة من كل من الدكتورة سيد حنفي و محمد بيرى مشرفين ، وعز الدين اسماعيل و سيد إبراهيم مناقشين ، وفيما يلى عرض لأهم ماجاء في الرسالة من أفكار ورؤى نقدية .

فقد حاولت الدراسة الاستفادة من بعض مجادلات الفيلسوف الفرنسي جاك دريدا وأفكاره في سعيها لاقتراح آلية جديدة يمكن عبرها إعادة قراءة التراث الشعري الشفوي القديم - الجاهلي تحديدا - عبر تطبيق هذه الأفكار على ديوان هذيل باعتباره نموذجا قادرا على تمثيل الشعر الجاهلي في مجمله ، وكان المدخل هو تعدد الروايات التي جرى العرف على أهمال أهميتها في قراءة النصوص الشعرية القديمة ، حيث سعى تحقيق هذه النصوص حديثا على التخفف من تلك الروايات باعتبارها تزيدا لاغنى فيه ، وتبعدت في ذلك الدراسة النقدية الحديثة التي تتناول أشعار القدماء الجاهليين فلم تلتفت إلى الروايات التي تكتظ بها الشروح القديمة للشعر الجاهلي تحديدا ، وراجحت من ناحيتها - أو الدراسات النقدية الجديدة - تثبت النص الشعري على رواية واحدة دون تبرير اهمال الروايات الأخرى.

المادة السابقة - مع اتخاذها شكل البداية - كانت تقوم على أفكار تنتهي للعصر الحديث الذي تحول فيه الوعي بصورة عامة - والنقدى خاصة - إلى وعي كتابى ، لايختلف للطبيعة الشفوية للوعى المنتج للشعر الجاهلي ، الوعى الذى تقيب عنه تقريباً أفكار الموثوقية authenticity والأصلية genuineness وغيرها من الأفكار التى تمثل الملامح المميزة للثقافة الكتابية ، يتميز الوعى الشفوى الذى صدر عنه النص الشعري الجاهلى بلامح آخرى تناولها مجال بحثى اختص بتحليل الوعى الشفوى والمنتج الفنى الصادر عنه فيما عرف اجمالا بالنظريات الشفوية Oral Theories التى ميزت ملامح مهمة فارقة بين الوعيin الشفوى والكتابى وما يمكن أن يحكمها في عمليات التعبير الفنى .

وأكيد « بكر » انه فى هذا الإطار كان تعدد الروايات أمراً طبيعياً فيما يتصل بالآيات الانتاج الشفوى للشعر ، وهو ما أشارت له أكثر من دراسة عربية وغربية « يراجع دراسات كل من مايكل زويتلر ، وجيمس موترو ، ووالتر ج. أونج ، وسید حنفى ، و محمد بيرى ، وحسن البنا عز الدين وغيرهم حول هذا الأمر » ، غير أن فلسفة جاك دريدا المعروفة أصطلاحا باسم « التفكيك » تفتح

أفقاً تحليلية يمكن اعتباره تطويراً لجهود النظريات الشفوية فيما يتصل بفهم وتحليل الظاهرة الشعرية الجاهلية ، وقد حاول البحث عبر مجموعة مقتربة من مفاهيم جاك دريدا أن ييلور متظرواً خاصاً ، يتصور الباحث أنه قادر على تقديم تلك الآلية الجديدة في قراءة النص الشعري الشفوي عموماً.

وأضاف لقد اتخذ البحث من فكرة لعب الدالة وما يتصل بها في منظومة دريدا الفكرية من مفاهيم ، مثل مفهوم البنية ذات المركز وكذلك اتخاذ من فكرة ميتافيزيقاً الحضور وما يتصل بها من أفكار مثل مركبة الصوت والتكلمة اتخذ البحث من الأفكار السابقة أفقاً عاماً يسير التحليل على هديه ، مع الانتباه الدائم لخصوصية السياق الثقافي الذي يسعى البحث إلى تطبيق هذه الأفكار فيه ومتغيراته لسياق انتاجها.

وفي هذا السياق حاول البحث إثبات أن الروايات المتعددة التي ترافق النص الشعري الجاهلي المدون - الشفوي الأصل - هي جزء معرفٌ لهوية ذلك النص ، وليس زيفات يمكن الاستغناء عنها واقصاؤها ، فهذه الروايات غالباً قد تبادلت لعب دور المتن عبر تاريخ النص الشعري ، التاريخ الذي يتجلّى جزء منه فيما وصلنا - وتحديداً ما حققناه - من كتب التراث التي تختلف فيها روايات النص الشعري الواحد اختلافاً بينا ، بحيث لا يمكننا أن نقيم ترتيباً بين تلك الرواية دون افتراض مجموعة غير قابلة للإثبات من الفروض التاريخية التي تتباين حقيقة أن وعيها النقدي المعاصر قد استقبل هذه النصوص كما هي عليه الآن ، أي مدونة برواياتها المختلفة لتصبح تلك الروايات مجتمعة هي النص الشعري الجاهلي.

وأشار أيمين بكر إلى أنه قد توصل إلى أن الوعي المعاصر الذي تسير عليه ميتافيزيقاً الحضور ، قد فرض نموذج البنية ذات المركز على هذه الظاهرة الأدبية المعروفة باسم «الشعر الجاهلي» وأن هذا النموذج قد اتخاذ من فكرة المؤلف مركزاً لهذه البنية يمثل الأصل الذي تصدر عنه والمرجع الذي تتحدد بناء عليه دلالتها وأمكانات تأويلها ، وهو ما يمثل أحد الجنور العميقية المهمة لقضية الانتقال في صورتها التي طرحها كل من طه حسين ومرجليوث في عشرينيات القرن العشرين ، حيث اتخذ التشكيك في انتساب الشعر الجاهلي للعصر الذي يسمى به قيمته من التسليم الثقافي العام بضرورة وجود مؤلف فرد تستطيع تحديد موقعه في الزمان والمكان يمكن نسبة النص الشعري بصورة مؤكد إليه وهي الفكرة التي تصدر عن الوعي الكتابي وما يسلم به من أفكار مثل حقوق التأليف والملكية الفكرية ، وحقوق النشر .. الخ.

وليس قضية الانتقال فقط هي التي تقف شاهداً واضحاً على سيطرة ميتافيزيقاً الحضور

والبنية ذات المركز على الوعي النقدي المعاصر ، بل ربما دل على ذلك أيضاً الاعتماد على رواية وحيدة للنص الشعري ، وأهمال الروايات الأخرى التي تم تتوينها وشرحها من قبل للقدماء باعتبارها صوراً أخرى لنص لا يمكن ادراك افقه الجمال والدلالي بذاتها.

ربما دل هذا الاهتمام للروايات على استسلام بحثي لأفكار الرواية الأصل والمُلَفُّ الفرد ، والجواهر النقدي للقصيدة ... الخ ، أيًا كان مستوى ابداع القراءة التي يقدمها الناقد - قدِيمًا أو حديثًا - للنص الشعري ، وأيًا كانت حميمية العلاقة التي يصنعنها النقاد مع ذات الشاعر ، التي تظهر وكأنها متجسدة في النص النقدي بما يقوى الإيحاء بحقيقة وجودها هناك في التاريخ كمركز متحكم في النص الشعري ، وفي حدود الدالة بحيث لا يبعد انتقاد المنطق الذي دارت على أساس منه قضية الاتصال كافية لمقاومة ميتافيزيقاً الحضور التي يراها دريداً كامنة خلف تفكيرنا كلّه.

فن التشكيل

« حالات متوازية » هو عنوان المعرض التشكيلي للفنان الليبي محمد بن الأمين والذي أقيم مؤخرًا بأتيليه القاهرة ، وتضمن مجموعة من اللوحات الفنية التي تتسم بما يمكن أن يسمى بـ « بساطة الواقع أو على حد تعبير « هنري مatisse » - يمتلك الفنان أو الشاعر ضوء داخليًّا يحول الأشياء من أجل أن يجعل منها عالمًا جديداً تابضاً منتظامًا ، عالمًا حيًّا هو بذاته إشارة سماوية لـ « لاقبل الخط ». »

وتبعد المساحة الشعرية واضحة في لوحات « الأمين » من خلال صوفية الرؤية وحنون الريشة وتنماز الألوان وتناسبه مع الحالة المطروحة .

ولعل تقسيمه للوحات المعرض إلى ثلاثة أقسام هي لياليت ليبية وغواية الرقص وبطاقات قاهرية ، يضعنا أمام ثلاثة مستويات للرؤى :

الأول : الحنين إلى مكان الطفولة والصبا والشباب وأجوائه الشعبية والأسطورية ، بما يحمله من وعي متفرد وثاب يخترق التفاصيل الدقيقة للأشياء والإنسان في أن في محاولة لقراءة التاريخ من خلال لمسة حانية وصادقة في أن .

أما المستوى الثاني « غواية الرقص » فيحمل القيمة الأسطورية باعتباره المنطلق الأول للرؤية .

أما المستوى الثالث « بطاقات القاهرة » فيتميز بطبيعة كولاجية حيث التضييف الفني بين أشياء عادية والطبيعة المتمردة للون وحين ذلك تصبح الريشة أداة للتوثيق ، وإدانة للواقع المتردى - في نفس الوقت -

ولعلى لا أبالغ إذا قلت إن هذا المستوى هو أعمق المستويات نظرًا لانطلاقه من بعد ريري أرحب يتتوافق مع البعد الإنساني .

فوق حدود الجدب !!
عاكفون على الانكسار !!
تبدلن فيها الدمام !!
شاحباً صار
وجه زماننا !!
تفشاهن تلك الفلال
وذا المخسب انجذب
يات الوديعة الضائعة

في فضاءات اللقاء

شاعر / هشام محمد أبو جيل

عثاً .. لم يعد في القلب متسعاً

أودتني تصطخب الآن

برصاص، الحزن

عنوان .. فالبود الماضي

سيف الشة حب العبر

اختار غرفاً أكثر حزنًا

(۲)

1

هزمند

غزتک

٦٧

الخطاب

11

1

استضافت الندوة الإبداعية مجلة أدب ونقد في منتصف الشهر الماضي مجموعة من أدباء «سوهاغ»، في أمسية أدبية شهدت العديد من القراءات الإبداعية والمداخلات النقية. ومحاولة من «أدب ونقد» في تفكيك المركبة الثقافية سوف تقييم الندوة في الفترة القادمة مجموعة من اللقاءات مع أدباء من محافظات مختلفة إيماناً منها بأن الفريطة الإبداعية المصرية كل لا يتجزأ وأن مسميات «المركبة والإقليمية» هي من صنع أصحاب المصالح الخاصة.

وفي هذا الباب مجموعة من النصوص
الابداعية التي القت في الندوة ، اعملين في
التواصل الحميم مع كل مبدع الوطن

٦٣

شعر : ناصر موسى

شجن يعيش في دوحك اليوم

عقم يطالع

فی خصیب، بودق

100-101

• 460 •

		صحوت
	سر	صلبت
اذف فصخرك مُشعل يهب الهدایة من عبر		جميع ذئب العالم
اذف فصخرك آية فيها المواعظ والعبر	(٢)	عَامَانِ اثْنَانِ
اذف فصخرك قصة من خير ماتحكى		تاكله الغربة حتى عاد
السير		ومن شرفتها
اذف تؤيدك السماء وكل أفندة البشر		سقط
اذف ، قد اقترنت الطغاة جرائماً لافتقر		ركض
هم علموك القتل والتروع في ربيع العمر		انكفا
هم قتلوا فيك الطفولة والبراءة في الصغر		ومات
هم صيروا الأشواك تنبت فوق أوراق الزهر	(٤)	
فالظلم يذكي مهلكات النار في الفحصن		علق كل جروحة
الخضر		فوق نواذن بيته
أو لم تر الطير الوديع حافلاً ترجي القدر		ونام بعيداً
في جوفها الموت الزؤام غداة إبرهه فجر		عن كل حدود
أو لم تر الماء الرقيق هو الهلاك لن غدر		العمر
لما أصر المجرمون على معاداة النذر		
اذف ولاته لحظة ، فغداً يلين لك العسر		
ولقد تاذن ربنا ، والله حق ماقدر		
ليذينق القوم الطغاة من العذاب المستمر		
اذف فنصرك قادم - حتماً صغيري -		
لامفر		
اذف فقدسك عائد مادام في يد الحجر		
أقاميص		
رشاد خلاف		
عشق		
عندما يغمض جفنيه .. يرى امرأة ذات		
		أذف ولا تخش المنون ولا تقر من الخطير
		فالموت خير من حياة شهدتها في الحلقة



حسناً قشيب .. تتجرد .. أمامة من ملابسها
قطعة قطعة .. وحين يهم بها .. يصحو من نومه
.. صافي السروال.

دقى

وقفت الفتاة ذات العيون اللؤلؤية تتأمل
حمرة الشفق عند المخيب .. هاجت في قلبها
العذابات القديمة والأحلام العذاب .. بدأ
الظلام يعشش في أروقة المدينة المحرنة للمنـ
أشلاء نفسها المبعثرة وغادرت المكان.

احزان

ونحن صغار .. كنا نلمح شاباً جميلاً الوجه
ساهم النظارات .. تنطليع اليه ونقترب منه ولكنه
كان يقوم مهولاً وتلتعم الدموع في عينيه.

خوف

عيونهم تحدق في وجهي .. انظر اليهم في
هلع .. أصواتهم الخبيثة تزابل كيانى قالـ
الأشباح الهمامية في صوت واحد أذهب بعيداً
عنـا .. اقلب ناظري يميناً ويساراً .. يتلاشى
الجميع .. اسمع حفيـف ونقـيق الضفادع.

الصدمة

سار في الشارع وابتسمـة على شفتيه
أوقفه منظر بشـع كانت سيارة مسترعة قد
صدمـت طفلـاً صغيرـاً
والتف الناس حولـه والقوـا عليهـ الجـرـادـ التي

تلطخت أجزاؤها بدماء الطفل وقف يشاهد
المنظر وقد تلاشت ابتسامـته وغـزـ الحـزنـ قـلـبهـ.

الوهم

التـفـ حـولـى .. جـنـودـ بـمـلـابـسـ حـمـراءـ
وـخـوذـاتـ صـفـراءـ تـلـمـعـ تـحـتـ ضـوءـ الشـمـسـ
اـشـهـرـواـ .. سـيـوـفـهـمـ نـحـوـ جـحظـتـ مـقـاتـيـهـ ..
وـيـفـتـةـ .. تـحـولـ الجنـوـدـ إـلـىـ شـيـوخـ بـمـلـابـسـ
بـيـضـاءـ وـذـقـونـ كـثـةـ يـفـوحـ مـنـهـمـ المـسـنـ ..
اـرـتـسـمـتـ عـلـىـ شـفـتـيـهـ اـبـتـسـامـةـ.

مربع

جـوابـكـ يـاقـاهـرـهـ وـصـلـ لـىـ
وـجـيـتـكـ لـاـ بـعـثـنـىـ

لـازـمـ بـيـكـ يـدـومـ وـصـالـىـ
حـتـىـ لـوـعـنـىـ بـعـدـتـىـ

وـيـعـدـ عـنـ أـدـبـ وـيـقـدـ أـعـيـشـ فـيـنـ وـأـصـلـىـ
وـعـيـنـ غـيرـكـ أـخـدـهـ مـاـبـيـنـ بـعـاتـىـ

وـمـسـتـحـيلـ أـبـعـدـ مـهـماـ حـصـلـ لـىـ
حـتـىـ لـوـ إـنـتـىـ لـىـ بـعـتـىـ

مـحـمـودـ الشـرـيفـ عـزـامـ
سوـهـاجـ / دـارـ السـلـامـ
عربـ الصـبـحةـ

الحدثة الزائفة والشيخ حسونة

سمير الأمير

يظل الأدباء الحقيقيون في أقاليم مصر مشغولين بالأسئلة الأساسية ولا يغير موقفهم كل دعاوى الزيف التي تتسرب بالحدثة الزائفة ، هذا التخلف الذي يرتدى ثوباً جديداً يخفي تحته جسداً يثمن نقوص منه رائحة الظلم ، مازال الاستعمار يعب من دمنا ومن ثرواتنا ومازال الناس في قرانا يموتون بالفشل الكلى وتمزق أكبادهم البهارسيا ويتم تشريد العمال في الدين بالآلاف بدعوى الإصلاح الاقتصادي.

أيها الكتاب والمثقفون ، عندما يكون لنا وطن ... ربما يصبح من حقنا ساعتها أن نداعب أعضاعنا ونتحسّس أوجاع الجسد الخاصة .. كيف تتحدث عن الحداثة وما بعد الحداثة ؟ وحيرة طه حسين ، مازالت قادرة على نفي "نصر أبو زيد" خارج مصر .. أو طعن "نجيب محفوظ" بسكن مواطن متهرور يتخطى في جهله وفقره ومرضه الجسدي والنفسي .. فعن أيّة حداثة إذن تتحدثون ؟ ... تتابون بقبول الآخر دون أن تطالبوه بالكفر عن قتلنا والتقتل بجثتنا في فلسطين وفي العراق ؟ عن أيّة حداثة تتحدثون وأحفاد أبي سفيان مازالوا يحكمون ويتحكمون ويعنون ، والله إن حداثكم ما هي إلا حسان طروادة الذي اخترعتموه لتبرير استسلام المثقفين للتخرّب الذي يقوم به أبناء "معاوية" داخل بلادنا العربية وتبرير الخضوع للإستعمار الصهيوني الأمريكي ، والله إن إنشغالنا بتجديد الخطاب الديني والثقافي ما هو إلا دعوة القتيل لسامحة القاتل .. والتوصيل للعدو لكي يغفر لنا خطيانا ، واقتعال المعارك حول قضية النثر واعتراض "سوزان بربار" و"دريدا" "بديلاً عن كل تراثنا .. لتتحول الحداثة إلى مجرد محاولة فاشلة للتقطيعية على الجرب الذي أصاب أرواحنا.

إن ذلك يذكرني بالحوار الدائر بين "محمود بيه" و"الشيخ حسونة" في فيلم الأرض ، فأذوقنا مرة أخرى أننا مصرون على دفن رؤوسنا في الرمال والهروب من مواجهة موقتنا .. يقول "محمود بيه" وهو يتحدث عن تمثال الفنان أوربى "شوف يا شيخ حسونة إزاي الفنان قدر يعبر عن الجسم البشري .. إمتي بيقي عندنا فنانين زي كده".

ف يريد الشيخ حسونة قائلاً "إحنا عندنا ناس مش لاقية تأكل يامحمود بيه !!"

إتنى مدين "للشيخ حسونة" ، فقد نبهنى إلى أن الحداثة الحقيقة هي تعبير عن تطور اقتصادي واجتماعي وسياسي ، وليس مجرد موضة من أجل التوافق مع المجتمعات الغربية التي أنجزت قدرأ من التقدم على جميع المستويات ، وأرجو ألا تكون قد وضعت نفسى في خندق الرافضين لقيم الحداثة الحقيقة وقيمتها ، ولكن ما أعنيه هو أن علينا أولًا أن نكافح من أجل بناء أوطاننا وانتزاع حررتنا من هؤلاء الذين يستعمرون أراضينا وأيضاً من هؤلاء الذين يستعمرون أرواحنا .. وبعدها يمكننا أن نبدى اعجابنا بالتمثال الذي يهر "محمود بيه".

نهر الغياب

على الدمينى

بالفقد ، مستوحش من ذا ينادينى
ومن سيسيرب ، فى الظلام ، من شجنى
حينأً ، وحييناً ، أنسى من يجازينى
من ضفة الحلم حتى وجهنا الوطنى
كتابة السجن ، والألام فى بدنى
معابد الشوق فى عمرى بلا ثمن
منامهم ، مثلاً الأحجار فى المدن
أم أن "ربعي" مضوا للشام أو عدن
لبارق غاب فتى سيمائه الوثنى

"طلى" على نصف وقتى إننى ثمل
ومن يلم على الذكرى ملابسنا
أمسيت ظلاً على الأشياء ، أذكرها
مجاز شعرى ، وماكنا نخايله
يا أم عادل ، ياصبحاً أهش به
أشرعت بابى على الأحباب فانهدمت
واستوحش القلب من صفت الأحبة فى
ورحت أسأل هل صوتى به صمم
نهر الغياب ، غياب النهر ، وأنسفى

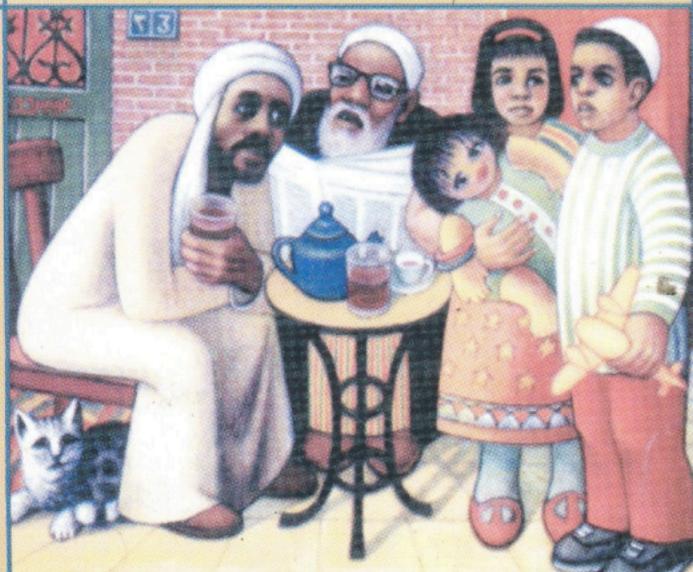
آخر قصائد الشاعر السعودى الكبير على الدمينى ، فى سجنه الحالى بالسعودية ، بتهمة المشاركة فى ثورة تナادى
بإصلاح السياسى لمملكة العربية السعودية.



مكتبة لسان العرب

www.lisanarb.com

lisanerab.com رابط بديل



أغلقت بابى على بابى فحيط به
 وجه الحبيبة، ملهم فأيعانقنى
 يخطفى الأرض ما أهواه من سنتى
 يافوز.. يارفة الأفلات، يأشجرا
 ولا يهاب المنيا يافى خطى الزمن
 ياطائرًا لا يخاف الريح إن عصفت
 إلى غربوها، موجة حمراء تسندنى
 أسرى بك الشوق من شرق البلاد
 وياجنونى، وياسرى وياعلنى
 لله.. هذا العناء الخصب يافرحي
 تجملى بأريح العلم وانتشرى
 سحابة تحمل الأمطار للوطن

الشاعر السعودي على الدمني في لسجنه